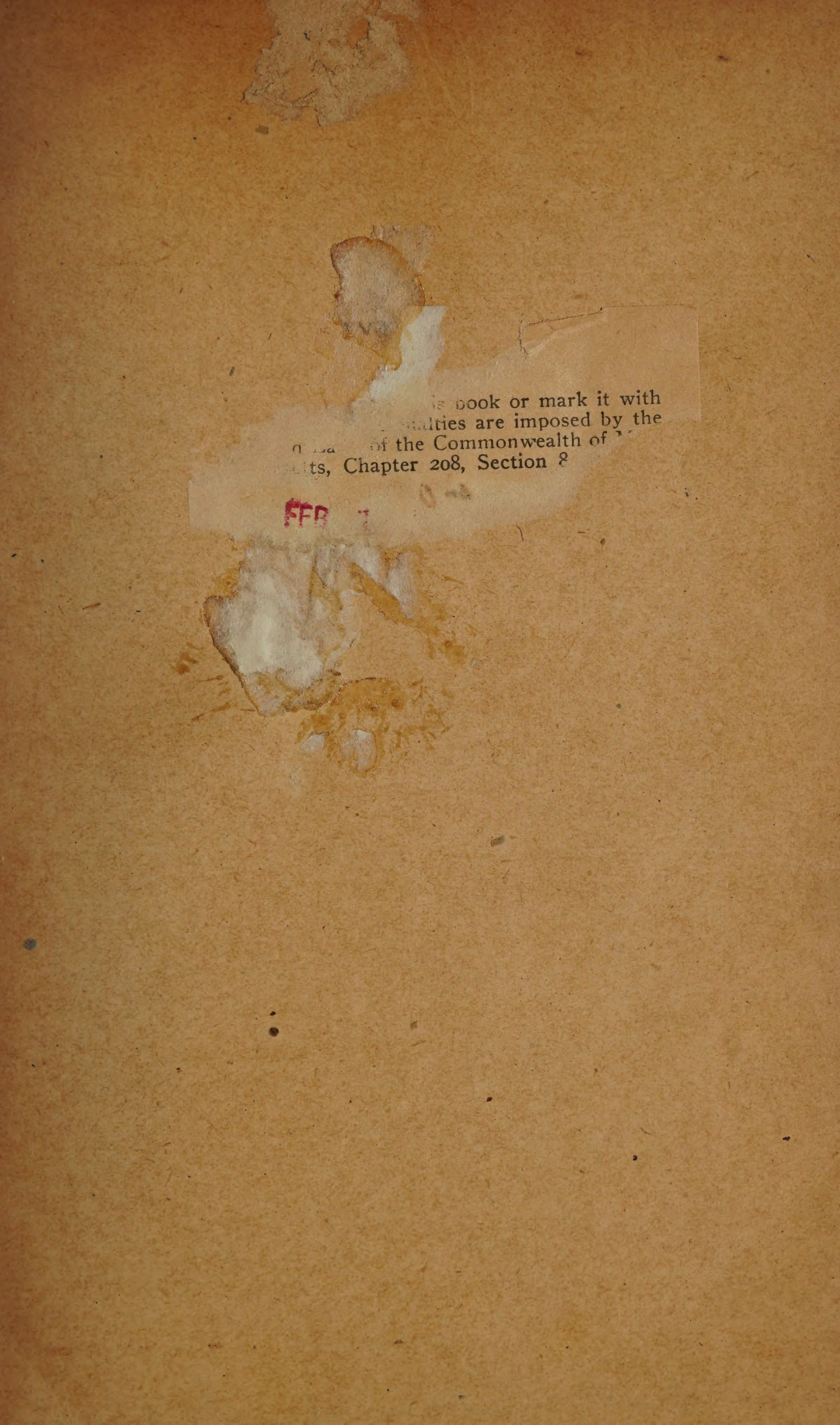

MUSIC
REFERENCE
No 4047.210
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 . 1878



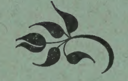
Histoire du Piano

et des Pianistes

PAR

EUGÈNE RAPIN

Privat-Docent à l'Université de Lausanne.



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE AUG. BERTOUT

5, Rue de l'Echaudé, et Rue de Seine, 46.

—

LAUSANNE

GEORGES BRIDEL & Cie ÉDITEURS

1904

HISTOIRE DU PIANO

et des Pianistes

Feb. 14. 1905

R

INTRODUCTION

Aucun instrument n'est aussi répandu de nos jours que le **Pianoforte.** On le rencontre, en effet, dans les milieux les plus divers, non seulement dans le cabinet de travail de l'artiste, ou dans le salon du dilettante, mais aussi dans la modeste chambre de l'étudiant, à bord du paquebot et jusque dans l'atmosphère enfumée du plus vulgaire café-chantant.

Le piano occupe, en outre, dans notre éducation contemporaine, une place importante. Qu'une jeune fille ait ou n'ait pas de goût pour la musique, il est de bon ton qu'elle apprenne à promener plus ou moins intelligemment ses doigts sur l'ivoire du clavier. Ainsi que l'écrivait déjà en 1865 M. Le Couppey : « Dans tous les rangs de la société, presque dans toutes les conditions de fortune, une jeune personne doit savoir jouer du piano. » Dans les conservatoires de musique, ce sont généralement les classes de piano qui ont le plus d'élèves.

Les causes de la popularité dont jouit le piano au sein de notre société contemporaine sont multiples ; voici les principales :

D'abord le piano présente ce grand avantage que, sans être *musicien*, on peut, avec du travail et de la persévérance, parvenir à en jouer de manière à produire une sensation agréable sur l'organe auditif des personnes qui n'attendent de l'art musical qu'une jouissance purement physique. Tandis que dans les instruments où le son est produit par le frotte-

ment d'un archet sur la corde, la justesse du son dépend beaucoup du sens musical de l'exécutant, dans les instruments où le son est produit par le choc d'un marteau contre la corde, la justesse du son dépend uniquement du contact mécanique des doigts de l'exécutant avec les touches du clavier. Il suffira donc d'associer à la connaissance de celui-ci, ce qui est affaire de mémoire et d'habitude, certaine agilité des doigts, laquelle s'acquiert par l'exercice aussi aisément que l'art de manier les pédales d'une bicyclette, pour être en mesure d'entraîner des valseurs, d'accompagner des solistes, même d'exécuter une fantaisie brillante, bref, de jouer son rôle dans les soirées ou réunions intimes ou mondaines auxquelles on peut être convié.

En ce qui concerne spécialement l'accompagnement, le piano, en raison du pouvoir qu'il a de faire entendre simultanément l'harmonie et la mélodie, rend de précieux services. On n'accompagne pas une romance avec une flûte ou un violon, et quant à la guitare dont nos ancêtres se contentaient, elle est un auxiliaire bien insuffisant de nos modernes chanteurs. Ceux-ci trouvent par contre dans le piano une réduction de l'orchestre dont on ne saurait trop apprécier la valeur.

Précisément parce qu'il est une réduction de l'orchestre, le piano offre d'inépuisables ressources au musicien qui entreprend de consciencieuses recherches d'histoire ou d'esthétique musicale. Les œuvres vocales, instrumentales les plus grandioses : opéras, oratorios, symphonies, etc., peuvent être reproduites par le piano, non pas, il est vrai, avec la variété de timbres qu'elles présentent, mais cependant d'une façon assez complète, assez vivante pour que l'on puisse se former une opinion sur leur valeur artistique, sur l'école à laquelle elles appartiennent, sur la place qu'il convient de leur attribuer dans l'histoire de la musique.

Non seulement le piano est le meilleur instrument d'accompagnement qui existe, mais il a cet immense avantage de pouvoir se passer d'auxiliaire, de se suffire à lui-même.

Le concours d'un trio ou d'un quatuor à cordes sera toujours une source de pures jouissances, mais ce concours n'est pas indispensable au pianiste qui, s'il est vraiment artiste, peut, avec le piano seul, procurer à ses auditeurs d'exquises sensations.

Si l'on ajoute enfin que la littérature du piano est exceptionnellement riche, que depuis les anciens clavecinistes jusqu'à nos jours presque tous les compositeurs ont écrit pour le piano, on se convaincra que la popularité dont cet instrument jouit actuellement ne dépend pas d'un caprice de la mode, qu'elle repose sur des bases solides et l'on souscrira volontiers à ce jugement enthousiaste porté sur le piano par M. Romeu : « Il est l'âme du foyer, la joie de la famille, la brillante distraction des visiteurs ; c'est un ami docile qui, à notre gré, prend la parole ou garde le silence, en nous faisant toutefois sentir notre dédain ou simplement nos oublis.... Pour l'artiste qui parvient à en approfondir les secrets, c'est tout un monde de sensations : les larmes ? il en tarit la source ; les grandes douleurs ? il les apaise en leur prodiguant, comme un baume souverain, l'effluve de ses puissantes harmonies ; dans l'infortune ? il commence par être une consolation pour devenir un refuge et un appui. »

Malheureusement toute médaille a son revers ; le piano n'échappe pas à cette loi ; s'il favorise l'essor du génie, il favorise aussi le règne de la virtuosité et de la médiocrité.

De la *virtuosité*, parce qu'il se prête à la production d'effets susceptibles de mettre en évidence la force et l'habileté de l'exécutant. Un certain degré de virtuosité est évidemment nécessaire à l'interprétation correcte des œuvres des maîtres, il importe seulement d'observer que dans ce cas la virtuosité n'est qu'un moyen dont l'utilité ne saurait être discutée. Mais aussitôt que la virtuosité est considérée comme un but, comme la fin de l'art, elle constitue un sérieux danger parce qu'en de telles conditions, elle ne tend à rien moins qu'à l'amoindrissement du sentiment artistique dans les âmes.

Le règne de la *médiocrité* n'est pas moins à redouter. Le

piano contribue à son avènement et à son extension, en permettant de faire de la musique passable sans posséder un sens musical particulièrement développé. Pourvu que l'on possède un bon accordeur et dix doigts suffisamment déliés, on peut, sans trop d'effort, faire les délices de la société qui préfère généralement ce qui flatte agréablement l'oreille à ce qui, pour être compris et senti, exige une culture supérieure de l'esprit.

A l'heure présente, le péril de la virtuosité est moins à redouter que celui de la médiocrité. Le temps n'est plus où W. de Lenz pouvait écrire : « Aujourd'hui on ne joue plus du piano, on le monte. Devenu cheval de cirque, de fougueux et intrépides cavaliers promènent ce pauvre piano aux yeux d'un public ébahi, à tant de notes par minutes, et tous d'applaudir. On monte le piano sellé ou non sellé. Le non sellé, c'est la *fantaisie*, le sellé la *transcription*, la romance sans paroles, le plus souvent sans rien du tout.... » Une réaction salutaire s'est opérée et se poursuit de nos jours avec succès ; de la musique bruyante, tapageuse, on revient avec bonheur à la simplicité, à la sobriété, qui est un caractère distinctif de toute production réellement artistique.

Par contre, il est urgent de lutter contre les progrès de la médiocrité favorisés par l'énorme extension que la pratique du piano a prise à notre époque. A cet effet, il est avant tout nécessaire de relever le niveau des études musicales en s'attachant à former non seulement le mécanisme, mais aussi le goût des élèves. Le côté technique dans l'enseignement du piano est essentiel, cela va sans dire ; il est toutefois insuffisant si l'élève n'apprend pas simultanément à jouer correctement un morceau et à se former une opinion personnelle sur la valeur des compositions qui tombent sous ses yeux, à opérer un triage intelligent dans le vaste champ de la littérature pianistique, à s'approprier le style de tel ou tel compositeur, afin de faire revivre son œuvre dans l'esprit où il l'a conçue.

Parmi les auxiliaires susceptibles de concourir à ce ré-

sultat, l'**Histoire du piano et des pianistes** nous paraît occuper la première place, car seule elle procure aux musiciens qui apportent à l'étude du pianoforte la conscience claire et vive de la dignité de l'art, le moyen de s'orienter au milieu des diverses écoles, de saisir nettement les principales phases de l'évolution de la musique à travers les âges, enfin de surprendre les relations de dépendance qui existent entre toute composition musicale et le génie du compositeur. L'histoire de la musique est inscrite au programme de la plupart des conservatoires, mais nous ne pensons pas nous tromper en disant que cet enseignement se maintient trop dans les généralités pour être directement utile aux élèves qui font du piano l'objet à peu près unique de leurs études. Ce qu'il faut à ces derniers, c'est, dans un cadre restreint, un exposé de tout ce qui a trait à l'histoire et à la littérature du piano, un livre qui introduise les esprits sincèrement épris de l'idéal dans l'intimité des maîtres auxquels ils rendent un culte empreint d'une poétique et religieuse ferveur.

Ce livre n'existe pas en langue française. Nous possédons sans doute d'excellents ouvrages parmi lesquels nous placerons au premier rang les intéressantes études sur le piano et sur les virtuoses (silhouettes et médaillons) de MARMONTEL, le vénéré doyen des pianistes français ; la superbe publication de MÉREAUX (Amédée) sur *Les clavecinistes de 1637 à 1790;* les pages très suggestives consacrées par F. LE COUPPEY à *L'enseignement du piano;* le plan d'études, intelligemment conçu par M. C. ESCHMANN-DUMUR, professeur à l'Institut de musique de Lausanne et qui, sous le titre modeste de *Guide du jeune pianiste*, renferme, outre un catalogue comprenant plusieurs milliers de compositions de tout genre, classées méthodiquement, un nombre considérable de notes biographiques, d'observations sur le style des compositeurs, de directions que maîtres et élèves peuvent méditer avec fruit; enfin les curieux essais de *psychophysiologie* musicale de Mme Marie JAELL. Ces divers ouvrages, ainsi que les nombreuses monographies signées de noms juste-

ment réputés, tels que ceux de BARBEDETTE, O. WILDE, A. JULLIEN, A. POUGIN, F. CLÉMENT, H. IMBERT, etc., constituent une mine abondante de précieux renseignements, mais ni les uns ni les autres ne remplacent ce qui nous manque : une histoire du piano et des pianistes présentée dans son développement organique depuis les anciens clavecinistes jusqu'à nos jours.

C'est dans l'espoir de combler cette lacune que nous avons tenté de doter la littérature *française* du piano d'un livre analogue à celui que C.-F. WEITZMANN a écrit pour l'Allemagne. Non pas que l'ouvrage dont nous avons entrepris la publication soit une traduction servile de celui de l'honorable musicographe allemand. Le plan adopté par Weitzmann nous ayant paru judicieux, nous l'avons conservé, du moins dans ses traits généraux et, surtout en ce qui concerne le mouvement musical au delà du Rhin, nous avons fait de fréquents emprunts à l'auteur de la *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur.* D'autre part, nous avons éliminé les noms de musiciens dont les œuvres sont complètement tombées dans l'oubli pour accorder une plus grande place à la caractéristique des maîtres qui dominent leur époque par l'éclat de leurs talents et par la puissance de leur génie.

En outre, écrivant pour un public français, nous avons donné un peu plus d'ampleur que ne l'a fait Weitzmann aux chapitres traitant de l'école française. Enfin, au lieu de reléguer à la fin du volume les citations destinées à justifier ou préciser nos jugements, nous les avons intercalées dans le texte, disposition qui nous semble à tous égards avantageuse.

Quant à nos appréciations sur la valeur artistique des œuvres qui seront analysées au cours de cette esquisse historique, elles sont le fruit de nos études personnelles ; nous en acceptons par conséquent d'avance toute la responsabilité.

Une relation de dépendance existant entre le génie du compositeur et les ressources qui lui sont offertes par les

instruments dont il dispose, nous avons placé en tête de chacune des trois parties principales dont se compose notre ouvrage un chapitre relatif à la construction et aux perfectionnements des instruments à cordes et à clavier depuis l'humble épinette qui fit la joie de nos grand'mères jusqu'aux magnifiques pianos à queue qui sortent des ateliers de Pleyel ou Erard, en France, de Blüthner ou Bechstein, en Allemagne, de Steinway ou Chickering, en Amérique.

Bien que nous ne nous fassions aucune illusion sur les lacunes et les défauts de notre travail, nous le livrons cependant à la publicité avec le ferme espoir que, tel qu'il est, il rendra quelques services non seulement à ceux qui font de la musique leur vocation, mais à tous ceux qui la cultivent avec amour.

Lausanne, janvier 1904.

PREMIÈRE PARTIE

LES GRANDS CLAVECINISTES

CHAPITRE PREMIER

Les ancêtres du piano.

Le clavicorde. — Le clavicymbalum. — La symphonia et le clavicitherium. — L'épinette. — Le clavecin. — Le pantalon.

Ils étaient de proportions bien modestes, les ancêtres du piano ; on ne saurait s'en étonner ; à une époque où les lois de l'acoustique étaient peu ou mal connues, où l'on ignorait totalement la vraie nature du timbre des voix et des instruments, où l'on n'avait aucun pressentiment des améliorations que d'habiles facteurs devaient apporter plus tard au mécanisme du piano, la construction d'instruments à cordes et à clavier devait, par la force des choses, être excessivement élémentaire.

Dans nos recherches sur les origines du piano, nous ne remonterons pas jusqu'à certains instruments employés par les Grecs, les Romains, les Hébreux, pas même jusqu'au monocorde dont on s'est longtemps servi pour des démonstrations théoriques ; nous nous arrêterons au clavicorde, qui nous paraît être le type primitif et authentique des instruments devenus, par des transformations successives, le pianoforte que nous connaissons tous.

Ainsi que son nom l'indique, le **clavicorde** appartient à la classe des instruments à cordes dans lesquels la corde est mise en vibration, non par le frottement d'un archet (violon, violoncelle), pas davantage par pincement au moyen des doigts ou d'un crochet (guitare, mandoline), mais par le choc d'une languette, d'une pointe, d'un marteau, dont le mouvement est déterminé par la pression des doigts de l'exécutant sur les touches d'un clavier.

Le mot de clavier vient du latin *clăvis*, clé. Les touches de l'orgue servent à ouvrir les soupapes qui donnent accès à l'air dans les tuyaux, elles fonctionnent à la façon d'une clé. De là le nom de clavier donné à l'ensemble des touches de l'orgue et par extension à l'ensemble de touches d'un instrument quelconque.

Inventé vers le commencement du quinzième siècle le clavicorde consistait en une sorte de caisse en bois, ayant la forme d'un carré long, au-dessus de laquelle des cordes étaient tendues dans le sens longitudinal. Voici la description que Hullmandel fait de cet instrument : « La forme est carrée ; il n'y a qu'une corde pour chaque son, et sa seule mécanique est une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche, au-dessous de la corde qu'elle doit frapper. L'avantage de cette languette est d'augmenter ou d'adoucir le son en appuyant plus ou moins fort sur la touche, et son inconvénient est de le hausser ou de le baisser en même temps[1]. »

Au commencement, le clavicorde, qui ne mesurait qu'un mètre de longueur, n'avait pas plus de vingt touches avec lesquelles on ne pouvait jouer que dans le mode diatonique ; dès le quinzième siècle, la série des sons produits était disposée comme suit :

Fa Sol La Si *b* Si Do Ré Mi Fa Sol La
Si *b* Si Do Ré Mi Fa Sol La Si *b*,

de telle sorte que pour chaque octave il n'y avait que trois

[1] Cité par Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 5.

demi-tons. Les demi-tons chromatiques furent introduits plus tard [1].

Dans les anciens clavicordes, les cordes avaient toutes la même longueur ; elles différaient par la grosseur et par le degré de tension.

La même corde étant mise en vibration par plusieurs touches, dont l'une la faisait vibrer dans toute sa longueur, tandis que les autres ne la faisaient vibrer que dans une partie de sa longueur, sept cordes suffisaient pour produire les vingt ou vingt-deux tons correspondant aux vingt ou vingt-deux touches du clavicorde.

La première touche produisait le Sol en faisant vibrer la corde dans toute sa longueur ; la seconde touche donnait le La en raccourcissant la corde d'un neuvième de sa longueur ; la troisième touche donnait le Si en raccourcissant la corde du cinquième de sa longueur ; la quatrième touche donnait le Do en raccourcissant la seconde corde du quart de sa longueur, etc. Par suite de cette disposition, les tons de Sol, La, Si ne pouvaient retentir simultanément; le premier accord était formé des tons de Sol et Do.

On reconnut bientôt la nécessité d'augmenter le nombre des cordes de telle sorte qu'au moins toutes les consonnances adoptées par l'Eglise pussent être produites. Cependant même après que l'on eût construit des clavicordes dont les touches faisaient entendre les sons par ordre chromatique, et sur le clavier desquels les touches blanches et noires alternaient comme dans nos pianos modernes, on continua à employer plusieurs touches pour une seule et même corde.

Les languettes qui frappaient les cordes avaient pour effet de hausser ou baisser le ton suivant que l'on pesait plus ou moins fortement sur la touche. Afin de remédier à cet inconvénient, on imagina de faire pincer les cordes par de petites pointes fixées à des languettes à ressort enchâssées dans la partie supérieure de pièces en bois, plates et minces, appelées sautereaux. On utilisait pour cela des plumes d'oie,

[1] Cf. Paul, Oscar, *Geschichte des Claviers*, p. 52, 53.

de corbeau ou des arêtes de poisson. Quant aux sautereaux, Hullmandel explique qu'il y en avait un à côté de chaque corde et que chacun était pourvu d'un morceau de drap destiné à arrêter la vibration des cordes aussitôt que le doigt de l'exécutant quittait la touche.

Un progrès sensible dans la construction des instruments à clavier fut réalisé quand on remplaça les cordes de même longueur par des cordes de longueur inégale. Cette innovation apparaît pour la première fois dans un instrument en usage dès le seizième siècle et que, par suite de son analogie avec le cymbalum (cymbale, en allemand : *Hackbrett*) on désigna sous le nom de **clavicymbalum.** A ses débuts, le clavicymbalum avait, comme le clavicorde, la forme d'un carré long. A partir du dix-septième siècle, on lui donna la forme d'une harpe et, comme cette forme ressemble à l'aile d'un oiseau, on l'appela, en Allemagne *Flügel* ou *Kielflügel.*

Voici la description que PRÆTORIUS donne de cet instrument : « Le clavicymbalum ou grave cymbalum est un instrument allongé nommé par quelques-uns *Flügel* parce qu'il a la forme d'une aile. D'autres le désignent à tort sous le nom de *Tête de porc* (Schweinkopf) parce qu'à son extrémité il est pointu comme une tête de porc sauvage. Grâce à ses cordes doublées, triplées, quadruplées même, il a un son clair et fort, presque plus agréable que celui des autres instrument[1]. » Par sa configuration, sinon par ses dimensions, le clavicymbalum ressemblait un peu à notre piano à queue.

On appelait **symphonia** ou symphonei, soit un instrument qui ne différait pas sensiblement du clavicymbalum, soit aussi d'autres instruments au moyen desquels on pouvait obtenir certains accords.

Le **clavicitherium** ne s'éloignait du clavicymbalum que par la position verticale des cordes et de la table de résonnance formant angle droit avec le clavier.

L'**Epinette** ou Espinette, inventée par le vénitien **SPINETTI,** était un instrument de forme carrée ou triangulaire, facile-

[1] Paul, Oscar, *Geschichte des Claviers*, p. 54.

ment transportable. Pour en jouer, on le plaçait sur une table ou sur tout autre meuble quelconque. En perfectionnant cet instrument, qui n'avait que les octaves supérieures du Clavicymbalum, on le monta sur quatre pieds, ainsi que l'atteste l'épinette construite par F. de Portalupis, qui appartint à François I[er] et qui est déposée au musée du Conservatoire de musique, à Paris.

Très appréciée à la cour d'Elisabeth, reine d'Angleterre, la **Virginale** ne différait de l'épinette que par sa configuration extérieure ; le mécanisme, les dimensions étaient à peu près identiques. Le musée du Conservatoire de Paris possède une virginale ornée de dessins attribués au Poussin.

L'épinette et la virginale jouirent d'une popularité extraordinaire, mais ne purent soutenir la concurrence avec le Clavicymbalum, appelé en Italie *Cembalo*, *Clavicembalo*, *Gravicembalo*, en Angleterre *Harpicorde* et en France **Clavecin** ou Clavessin.

La supériorité du clavecin s'affirma d'autant plus rapidement que de nombreux perfectionnements furent introduits dans la construction de cet instrument. Les anciennes cordes furent remplacées par des cordes de cuivre, d'acier ou de boyau ; on agrandit la table de résonnance ; on attribua à chaque ton deux, trois, même quatre cordes accordées à l'unisson ; on substitua aux plumes de corbeau et aux arêtes de poisson des pointes en métal, en baleine, en cuir. En outre, on pourvut les clavecins de plusieurs claviers qui pouvaient être employés réunis ou isolés. Enfin, on ajouta des pédales qui non seulement étouffaient ou augmentaient le son, mais qui mettaient aussi l'instrument en relation avec des jeux d'orgue, de cloches, de cymbales, de timbales, etc.

En Allemagne, on s'attacha surtout à perfectionner le clavicorde que l'on considérait comme se prêtant mieux que le clavicembalum à une exécution correcte, délicate. Par contre, en France, on préféra le clavecin et l'épinette aussi les facteurs parisiens apportèrent-ils tous leurs soins à la struc-

ture de ces instruments qui furent, du reste, très appréciés à l'étranger.

Ce n'est cependant pas de Paris mais d'Anvers que sortirent les premiers grands clavecins. Vers la seconde moitié du seizième siècle, le chef d'une importante maison de cette ville, **HANS RÜCKERS**, introduisit dans la construction du clavecin des améliorations importantes que Hüllmandel a caractérisées en ces termes : « Hans Rückers monta ses clavecins, moitié en cordes de cuivre pour les sons graves, moitié en cordes de fer pour les sons aigus. Il fit, à l'imitation de l'orgue, un second rang de touches, dont l'objet fut de produire des nuances en faisant entendre trois cordes sur un clavier et une seule sur l'autre. Il porta l'étendue du clavier à quatre octaves, d'ut à ut, en ajoutant quatre sons graves aux quarante-cinq dont il était composé avant lui. Ce qui a surtout distingué cet habile facteur, c'est la qualité, la plénitude et l'égalité du son qu'il a donnés à ses clavecins par d'heureuses proportions, par un soin extrême dans le choix du bois dont il formait les tables de ses instruments, par l'attention avec laquelle il rapportait les fils du bois de ces tables pour que rien n'interceptât la vibration et par la gradation qu'il observait dans leur épaisseur, proportionnée aux différents nombres de vibrations entre les sons graves et aigus [1] ! »

Le musée du Conservatoire de Paris possède deux clavecins, l'un (N° 221) de Hans Rückers « le vieux » et l'autre (N° 222) de Hans Rückers « le jeune ». F.-J. Fétis possédait de H. Rückers « le vieux » une épinette à deux claviers, dont le clavier supérieur était accordé une octave plus haut que le clavier inférieur. Les deux claviers pouvaient être joués séparés ou simultanément. Cet instrument porte l'inscription suivante : Hans Ruckers me fecit Antverpiæ, 1610.

Trois fils du fondateur de la maison : François, né en 1576. Hans « le jeune, » né en 1578 et André, baptisé en 1579, maintinrent l'éclat du nom paternel. Le troisième des fils,

[1] Méreaux, *Les Clavecinistes*, p. 6.

André, ajouta à son nom l'épithète de « le vieux » pour se distinguer de son fils, connu sous le nom d'André « le jeune ». Les instruments construits par ce dernier l'emportèrent sur tous leurs devanciers par la richesse du son et par la perfection du mécanisme, Les meilleurs peintres d'Anvers ornèrent les clavecins d'André Rückers junior de fines peintures qui leur furent payées jusqu'à 3000 francs. Les clavecins d'Anvers conservèrent leur réputation jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Parmi les facteurs de clavecin établis en France, il faut citer le Belge **Pascal Taskin**, qui se fixa à Paris où il épousa une fille de François-Etienne Blanchet, « maître facteur de clavecins. » Taskin succéda à son beau-père dans la direction de la maison que celui-ci avait fondée en 1750 ; c'est lui qui inventa en 1768 des instruments appelés *clavecins à buffles*, parce que les becs de plumes y étaient partiellement remplacés par des fragments de peau de buffle. Caractérisant l'effet produit par cette innovation, un journal français de l'époque disait : « On ne pince plus, mais on caresse la corde, » et il ajoutait que par la pression de la main sur la touche, l'exécutant pouvait renforcer à volonté des sons naturellement pleins de douceur ; le prix de ces instruments variait de 1500 à 3000 livres.

Des clavecins pourvus de lamelles de cuir furent construits à Berlin par J.-Ch. Œsterlein ; ils eurent beaucoup de vogue, ainsi que le *Cembalo angelico,* inventé en 1778, à Rome, par un facteur italien qui garnissait les lamelles de cuir avec des bandes de velours afin de rendre le son aussi moëlleux que possible.

Les clavecins avec lamelles de peau de buffle furent très répandus au milieu du dix-huitième siècle. La maison Pleyel a employé ce système dans son essai de reconstitution d'un clavecin à deux claviers et six pédales.

En 1775, J.-G. Wagner, à Dresde, exhiba un *Clavecin royal* pourvu de quatre pédales qui rendaient les sons forts ou faibles et permettaient d'imiter la harpe, le luth, etc.

Dans un clavecin construit par Ch.-S. WAGNER, fils et collaborateur du précédent, le son du basson était obtenu au moyen d'une feuille de papier glissant sous les cordes inférieures.

Dans les premières années du dix-huitième siècle, le facteur français MARIUS construisit un *clavecin brisé*, instrument qui pouvait se décomposer en trois parties, puis, en 1716 un *clavecin à maillets* qui peut avoir suggéré à d'autres facteurs l'idée de remplacer les becs de plumes par des marteaux. Le clavecin de Marius serait ainsi le précurseur immédiat du piano.

Pendant le dix-huitième siècle, l'effort des constructeurs de clavecins tendit surtout à multiplier les combinaisons de pédales et registres, afin d'obtenir des imitations plus ou moins heureuses d'instruments de tout genre. Nulles au point de vue artistique, ces inventions ne sont pas sans intérêt au point de vue historique. Voici les principales d'après le livre de Weitzmann sur l'histoire du piano et des pianistes.

En 1708, Jean-Christophe FLEISCHER, à Hambourg, inventa le *Theorben-Flügel* et le *clavecin-luth*, un instrument dont le prix oscillait entre 60 et 1600 thalers.

En 1751, François-Jacob SPATH, à Ratisbonne, offrit à l'électeur de Bonn un clavecin sans becs de plumes capable de trente changements ; en 1770, il en contruisit un à cinquante changements obtenus par des pédales produisant des sons doux ou forts, des sons de flûte, de harpe, etc.

En 1771, le Parisien VIRBÈS dota le monde musical d'un *clavecin acoustique*, puis d'un *clavecin céleste*. Ces deux instruments avaient la prétention de produire autant d'effet qu'un orchestre complet. Ils furent cependant dépassés par le clavecin à cinq pédales de JÜRGENSEN (1783,) par les clavecins *doubles* (dits *vis-à-vis*) de ANDRÉAS STEIN, par le *Flügel mécanique* à trois claviers et 250 (?) changements de J.-P. MILCHMAYER (1781), enfin par un clavecin du mécanicien MERCIA, à Londres (1783), dont on disait qu'il ébranlait le tympan par ses sons de trompette et de tymbale.

Cependant toutes ces merveilles étaient peu de chose comparées

au chef-d'œuvre artistique entrepris par un fondeur de cloches de Prague et achevé par un autre habitant de la même ville, V. de Blaha, docteur ès philosophie et ès sciences pharmaceutiques, professeur à l'université. L'instrument dont Blaha termina la construction en 1795 renfermait, cachée derrière un rideau, une « musique turque » composée de tambours et de triangles. Quand Blaha exhiba ce singulier produit de son génie, il fit aussi entendre des tambours et des fifres seuls ; en même temps l'artiste chantait et, par un petit tuyau introduit dans sa bouche, il faisait entendre des sons imitant le haut-bois. Au-dessus du clavecin un clavier spécial correspondait à deux séries de tuyaux d'orgue. Blaha savait aussi imiter le chalumeau, les castagnettes et surtout le vent, la grêle, le tonnerre ; il se plaisait à représenter une tempête épouvantable à laquelle succédait un calme qui, selon le témoignage du compositeur lui-même, agissait d'une manière véritablement rafraîchissante sur les auditeurs.

Des essais plus sérieux furent tentés dans le but de prolonger les sons du clavecin en mettant les cordes en vibration non par choc, mais par frottement. La *vielle*, très répandue en Allemagne, en France, en Angleterre, servit de modèle. En 1600, l'organiste Jean Heiden, à Nuremberg, inventa un instrument dans lequel l'action des touches avait pour effet de presser les cordes correspondantes contre des roues garnies de colophane. Ces roues étaient actionnées par des pédales ; frottant les cordes à la façon d'un archet, elles produisaient des sons prolongés.

Le clavecin de Heiden fut perfectionné par divers facteurs (Risch, à Ilmenau, Hohlfeld, à Berlin, Greiner, à Wetzlar, etc.) qui lui conservèrent sa disposition générale. En 1801, J.-Ch. Hübner, à Moscou, construisit un *clavecin harmonique* qui reproduisait assez exactement les sons d'un quatuor d'instruments à cordes. En France, le constructeur Pouleau donna le nom d'*orchestrine* à un instrument du même genre sur lequel il se fit entendre avec succès à Paris et à Bruxelles. Le *Celestino*, de Walker, le *Sostenuto-Piano*, de Mott (Londres) et le *Xänorphica* ou *Orphica*, de Röllig (Vienne) appartiennent à la même classe d'instruments dont aucun n'a fourni une longue carrière.

Parmi les instruments qui contribuèrent à préparer l'avènement du clavier à marteaux, il reste à mentionner un *cymbalum* perfectionné dont les origines sont assez curieuses.

Vers 1660 naissait à Eisleben **Pantalon Hebenstreit**; on ne sait rien de son enfance; les renseignements sur cet étrange personnage ne commencent à se préciser qu'à l'époque où, criblé de dettes, il est obligé de s'enfuir de Leipzig pour échapper à ses créanciers. Réfugié au pays de Mersebourg, Hebenstreit trouva un asile hospitalier auprès d'un pasteur de campagne qui lui confia l'éducation musicale de ses enfants. Passant volontiers ses soirées dans le cabaret du village, il eut fréquemment l'occasion d'y entendre jouer du cymbalum, instrument très primitif, sur les cordes duquel l'exécutant frappait avec un marteau ou maillet en bois qu'il tenait entre ses mains. Hebenstreit acheta un de ces cymbalum déjà perfectionné, il le perfectionna à son tour et parvint à en jouer avec une habileté tellement extraordinaire qu'il ne tarda pas à devenir un des musiciens les plus célèbres de son temps.

Le cymbalum construit par Hebenstreit était quatre fois plus grand que ceux dont on se servait habituellement; il avait la forme d'un carré long et possédait deux tables de résonnances juxtaposées et correspondant à des cordes dont les unes, en acier ou en laiton, produisaient les sons forts, et dont les autres, en boyau, produisaient les sons doux. Au moyen de ses deux marteaux qu'il maniait avec une dextérité étonnante, Hebenstreit frappait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Le chiffre total des cordes était de 185.

Dans le but de faire connaître son cymbalum, Hebenstreit se rendit en 1705 à Paris; il joua à la cour où son jeu fut très apprécié; Louis XIV le combla de ses faveurs et l'autorisa à donner son prénom à l'instrument qu'il avait inventé, d'où le nom de **Pantalon** ou **Pantaleon** sous lequel il est connu. Hebenstreit n'eut pas moins de succès quand il se produisit dans les salons de Ninon de Lenclos; l'abbé Châ-

teauneuf, qui l'entendit, loua l'esprit lumineux et les aptitudes exceptionnelles de l'artiste. En 1706, Hebenstreit se fixa à Eisenach où il remplit simultanément les fonctions de maître de chapelle, de soliste sur le Pantalon et de professeur de danse à la cour. A Vienne, où il se fit entendre devant la famille impériale, il reçut de splendides cadeaux, entre autres une chaîne d'or à laquelle le portrait de l'empereur était suspendu. A Dresde, le triomphe fut plus éclatant encore ; Hebenstreit joua à la cour en présence de nombreux virtuoses italiens et allemands ; aussitôt qu'il eût commencé à jouer, raconte Forkel « toute la cour s'enthousiasma pour cette musique si neuve et si merveilleuse ; même les Welsches envieux durent convenir qu'ils n'avaient jamais entendu sur aucun autre instrument quelque chose d'aussi grand, ni d'aussi admirable. » Le roi Auguste engagea immédiatement Hebenstreit à son service et paya toutes ses dettes ; en outre, il lui fit de superbes étrennes en espèces sonnantes et lui assura un traitement fixe de 2000 thalers par an.

Hebenstreit mourut probablement à Dresde, à une date inconnue ; l'instrument qu'il avait inventé disparut avec lui. La plus grande gloire de l'inventeur est d'avoir préparé l'avènement du piano en employant des marteaux dans la construction des instruments à cordes et à clavier.

Si, faisant abstraction des procédés au moyen desquels on cherchait à obtenir des effets curieux plutôt que réellement artistiques, on se demande quelles étaient les qualités positives des clavecins sortis des meilleurs ateliers de l'époque, on se convaincra facilement qu'elles devaient résider essentiellement dans la *netteté* du son. Quand la corde était mise en vibration non par un marteau garni de feutre, mais par un bec de plume, par une arête de poisson ou par une languette de métal, le son devait manquer de mœlleux, mais il devait, par contre, se détacher avec une remarquable précision. Le clavecin, en raison de son mécanisme, avait ses défauts : « Sécheresse du son, impossibilité de le prolonger ou de l'enfler, manque de vibration, » fait observer Méreaux ;

cet instrument ne se prêtait donc pas au jeu large, tour à tour tendre ou passionné que l'on aime à rencontrer chez les pianistes au dix-neuvième siècle, mais bien au jeu net, brillant, spirituel, pittoresque, que les grands clavecinistes portèrent à son plus haut point de perfection. C'est pour cela que dans l'étude du piano les œuvres écrites pour clavecin serviront utilement à former l'élève à cette délicatesse de toucher, à cette grâce légère, à cette verve étincelante qui ne sont pas l'art tout entier, mais qui sont cependant des conditions importantes d'une bonne exécution.

CHAPITRE II

Les clavecinistes en Italie.

Ecole vénitienne. — Ecole florentine. — Ecole romaine. — Ecole napolitaine.

Dès le quatorzième siècle, Venise posséda des organistes distingués qui, suivant toute probabilité, furent en même temps d'habiles clavecinistes. Ce n'est toutefois que depuis le seizième siècle que l'histoire du clavecin cesse de se confondre avec celle de l'orgue et devient une branche spéciale de l'histoire de la musique. Deux circonstances expliquent la place qu'à cette époque le clavecin prend dans le mouvement musical en Italie.
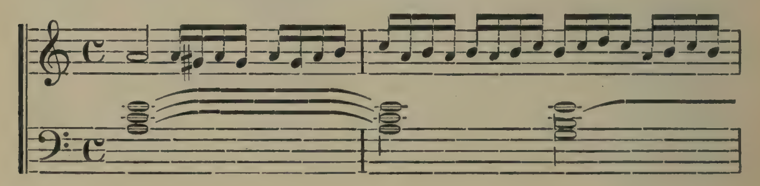
C'est d'abord la popularité croissante dont cet instrument est l'objet; chacun veut apprendre à en jouer et l'on consacre beaucoup de temps à son étude. L'art de jouer du clavecin, comme de nos jours l'art de jouer du piano, était considéré par les jeunes filles comme un élément nécessaire de leur éducation. On a un curieux indice de cet état des esprits dans la lettre que le célèbre poète et érudit (plus tard, cardinal) Bembo adressa à sa fille Hélène lorsque celle-ci sollicita de son père l'autorisation de prendre des leçons de clavecin. « En ce qui concerne ta demande, écrit Bembo, je te réponds (ce que tu ne peux savoir à cause de ton jeune âge) que le jeu de cet instrument ne convient qu'à des femmes frivoles et dissipées (dona vana e leggiera) ; moi, je souhaite que tu sois la jeune fille la plus aimable et la plus pure de la terre (la più gentile e la più casta e pudica dona che viva.) En outre, si tu jouais mal, cela te procurerait peu de satisfaction et peu de gloire. Or, pour apprendre à bien jouer (du

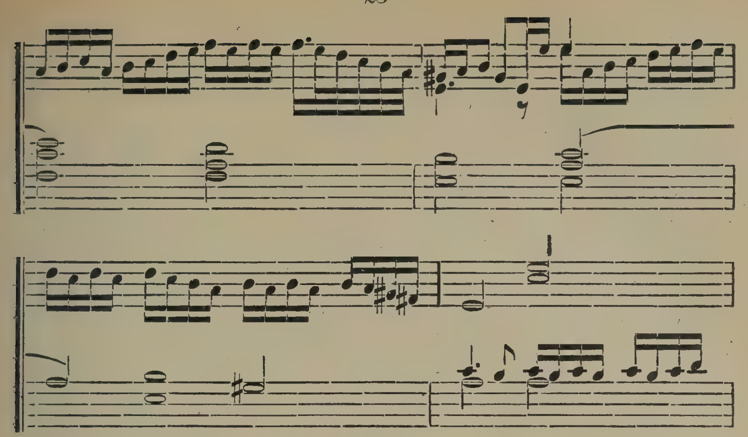
monocorde ou clavecin), tu devrais consacrer à cette étude dix à douze ans, sans pouvoir penser à autre chose. Considère maintenant toi-même si cela peut te convenir. Si tes amies désirent que tu joues de cet instrument pour leur procurer du plaisir, dis-leur que tu ne veux pas te rendre ridicule à leurs yeux et contente-toi des sciences et des travaux manuels. »

Une seconde cause de l'impulsion donnée à l'étude du clavecin à cette époque réside dans la constitution de l'**Ecole vénitienne** sous la direction du musicien belge A. Willaert.

Né en 1490 à Bruges, **ADRIEN WILLAERT** (Villaert, Vuigliaert, Vuillaert, Vuyllaert) s'établit en 1516 à Rome, puis dès 1527, à Venise, où il remplit les fonctions de maître de chapelle de l'église de Saint-Marc et où il mourut en 1563. Les œuvres de Willaert appartiennent surtout à la musique d'Eglise, mais son influence s'est étendue à toutes les branches de l'art musical. En ce qui concerne spécialement le clavecin, on lui doit la création d'un style instrumental plus vivant et plus artistique que celui de ses prédécesseurs ainsi que la composition de *Ricercari*, pièces écrites pour le chant ou pour l'orgue, mais qui pouvaient être exécutées sur d'autres instruments.

Parmi les organistes qui illustrèrent l'Ecole vénitienne, un des plus célèbres fut **CLAUDE MERULO** ou Merula, né en 1533 à Corragio. Organiste à Brescia, à Venise (dès 1557), à Parme, Merulo a écrit un grand nombre de morceaux pour orgue, sonates, madrigaux ; ses compositions de musique vocale, messes, motets, se distinguent par leur harmonie et leur douceur. Merulo mourut le 4 mai 1604 ; on peut se faire une idée du genre de ce compositeur par les premières mesures d'une *Toccata* publiée par Weitzmann :





Deux compositeurs de mérite : **ANDREA GABRIELLI**, né en 1520 à Venise, et **GIOVANNI GABRIELLI**, neveu du précédent, né également à Venise en 1540, contribuèrent avec Merulo à donner une salutaire impulsion au mouvement musical. Les *canzoni, sonate, intonazioni*, reçurent des maîtres vénitiens un cachet éminemment artistique.

La *canzone* pour instruments, accompagnée de la désignation « per sonar », afin de la distinguer de la canzone destinée à être chantée, se composait d'une phrase mélodique principale reprise en différents rythmes. Quant à la *sonate*, Prætorius dit qu'elle porte ce nom parce qu'elle est exécutée non par des voix humaines, mais seulement par des instruments, et il ajoute : « De très belles compositions de ce genre se trouvent chez G. Gabrielli et autres auteurs de canzones et de symphonies ; mais il y a cette différence que les sonates sont écrites avec gravité et magnificence, suivant le style des motets, tandis que les canzones ont une allure gaie, joyeuse, rapide. »

Les *préludes*, *fantaisies*, *intonations*, étaient des morceaux destinés à être joués sur l'orgue, avant, entre et après les diverses parties du service divin. De l'orgue, ces compositions passèrent au clavecin ; il en fut de même des *contrapunti*, compositions dans lesquelles une mélodie religieuse se combinait avec d'autres voix.

L'introduction dans la musique de mélodies empruntées aux chants et aux danses populaires communiqua à l'art
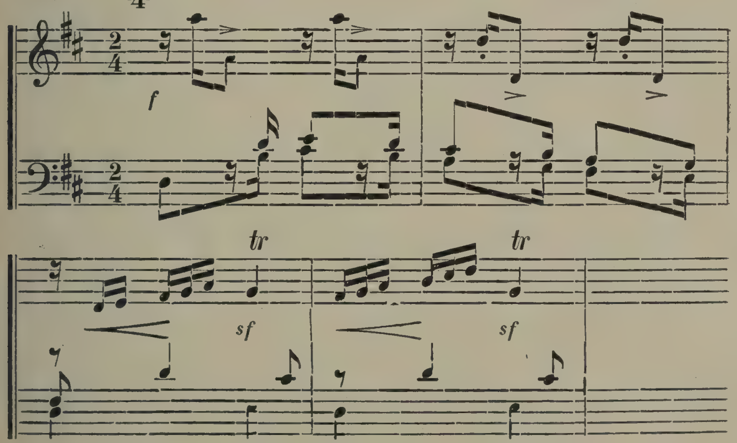
musical une sève nouvelle. Non seulement de savants contrepointistes construisirent des messes entières sur la base d'une chanson populaire, mais cet élément de rajeunissement ne tarda pas à faire irruption dans la musique purement instrumentale. On eut des *canzoni villaneschi, napolitane, francesi,* des *gagliarde, corrente, ciacone, giga,* etc. La réunion d'un certain nombre de ces morceaux gais ou sérieux portait le nom de *Partita* (suite, parthies). Dans ces compositions cycliques, l'unité dans la diversité était sauvegardée par la persistance d'une tonalité fondamentale ou par la façon analogue de traiter les diverses parties. (Un chapitre spécial sera consacré à la caractéristique des principaux airs de danse utilisés par les clavecinistes.)

Ce qui montre bien l'importance que, de bonne heure, on attribua à l'étude du clavecin, c'est la publication d'ouvrages théoriques sur l'art de s'en servir. Le plus ancien date de 1593 et a pour auteur l'organiste vénitien **P. GIROLAMO DIRUTO**. La première partie de ce livre est un « dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed instrumenti da penna. » La seconde partie qui parut seulement en 1609 contient des règles sur la position des mains, le mécanisme des doigts, avec exemples à l'appui empruntés soit aux œuvres de Merulo, Gabrielli, soit aux compositions de Diruto lui-même.

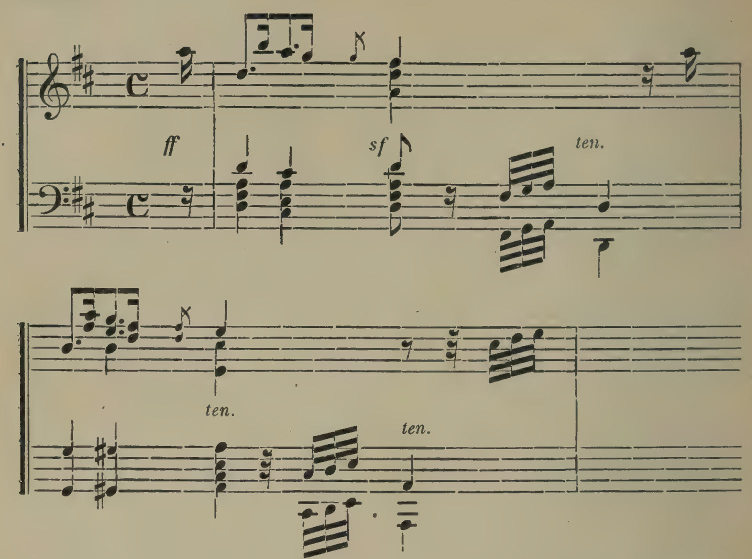
Un autre théoricien, **LORENZO PENNA**, qui vécut à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle, fournit des indications qui prouvent que le *doigter* adopté pour les instruments à clavier différait sensiblement du nôtre ; voici, en effet, comment il s'exprime : « En montant, les doigts de la main droite se meuvent l'un après l'autre, d'abord le doigt du milieu, puis l'annulaire, ensuite de nouveau celui du milieu, et ils continuent à marcher ainsi alternativement, les deux doigts ne frappant jamais simultanément la même touche. En descendant, les doigts se meuvent comme suit : d'abord le doigt du milieu, puis l'index et de nouveau celui du milieu, etc. La main gauche marche en sens inverse ; en montant, elle emploie d'abord le doigt du milieu, puis l'index ; en descendant,

elle commence par le doigt du milieu et continue par l'annulaire. » L'auteur ajoute que la paume de la main doit être plus élevée que les doigts et que ceux-ci doivent être étendus.

Une nouvelle Ecole vénitienne fut fondée à la fin du dix-septième siècle par **Antonio Lotti,** né à Venise en 1667 et mort dans la même ville le 5 juin 1740. Auteur de compositions dramatiques ou religieuses, de madrigaux, Lotti n'a pas laissé d'œuvre importante pour le clavecin, mais un de ses élèves, **Baldassare Galuppi,** dit le Buranello, a écrit pour cet instrument des morceaux que l'on joue encore avec plaisir. Né en 1703, maître de chapelle successivement à Venise, Londres, Pétersbourg, puis de nouveau à Venise où il mourut en 1785, Galuppi appartient à la période de transition entre le clavecin et le pianoforte, mais son style le rattache à l'école des grands clavecinistes. Le célèbre pianiste et éditeur de musique ancienne, *E. Pauer*, a publié dans sa belle collection : *Alte Claviermusik in chronologischer Folge*, une intéressante sonate de Galuppi. La disposition générale de celle-ci est conforme au cadre classique de la sonate à cette différence près que les trois morceaux dont elle se compose sont écrits dans la même tonalité. Le premier morceau commence par quinze mesure *adagio* auxquelles succède un *allegro* à $\frac{2}{4}$ qui ne manque ni de verve ni d'élégance :



Le second morceau : *Spirituoso e staccato* n'est point banal; le début :



a de la décision et la cadence finale a de l'ampleur et de la majesté. L'œuvre entière se termine par une *gigue* qui doit être prestement enlevée et qui peut être étudiée avec fruit au point de vue de l'agilité des doigts et de la finesse du toucher.

Outre l'ouvrage cité plus haut : *Alte Claviermusik* (douze cahiers), chez Senff, à Leipzig, Pauer a publié sous le titre de : *Alte Meister*, vingt compositions de clavecinistes des dix-septième et dix-huitième siècles, chez Breitkopf et Härtel, à Leipzig, et enfin, chez le même éditeur, une collection de *vingt-cinq gavottes*. La plupart de nos exemples de musique pour clavecin sont empruntés à l'un ou l'autre de ces trois recueils.

*
* *

Tandis que l'Ecole vénitienne cultivait surtout la musique instrumentale l'**Ecole florentine** dirigeait ses efforts plutôt sur la création et le développement du drame musical. Il résulte de ce fait que les noms d'ailleurs illustres de **Ludo-**

VICO **VIADANA**, **CACCINI**, **PERI**, **GALILEI** sont relégués au second plan dans une histoire spéciale du clavecin. Par contre l'on doit compter au nombre des clavecinistes florentins le célèbre Lulli bien que, par suite du long séjour que ce musicien fit en France l'Ecole française le revendique parfois comme lui appartenant.

Né à Florence en 1633, **GIOVANNI BATTISTE LULLI** fit ses premières études auprès d'un moine qui lui apprit à lire, à écrire et à jouer de la guitare. Conduit en France à l'âge de treize ans, il entra comme simple marmiton au service de Mme de Montpensier, nièce de Louis XIV. Le jeune garçon profitant de ses moments de loisir pour jouer du violon, on s'intéressa à lui et on le confia aux soins d'un maître de musique qui le mit promptement à même de faire partie des « vingt-quatre violons du roi. » D'après *Marcillac* (*Histoire de la musique*, p. 242) Lulli aurait appartenu à une autre « bande » de musiciens. Ce qui, dans tous les cas, est certain, c'est que les symphonies, trios, qu'il écrivit pour la « chapelle » qu'il dirigeait, eurent un succès si éclatant que le roi le nomma intendant général de sa musique. En 1658 Lulli composa la musique d'un *ballet* dans lequel Louis XIV lui-même jouait un rôle. Dès 1664, lié avec Molière, Lulli écrivit la musique de *La princesse d'Elide*, de *L'amour médecin*, du *Bourgeois gentilhomme*, etc., mais c'est surtout grâce à la collaboration de Quinault qu'il remporta ses plus beaux triomphes sur la scène de l'opéra. Après avoir donné à la France son chef-d'œuvre *Armide*, Lulli mourut en 1687 des suites d'une blessure qu'il s'était faite au pied en maniant avec trop de vivacité son bâton de directeur.

Lulli a écrit quelques œuvres pour l'Eglise ; quant à ses compositions pour clavecin, on peut juger de leur valeur par une *Suite* en mi mineur. Cette suite, qui se trouve dans le premier cahier de Pauer, *Alte Claviermusik*, comprend une « allemande » en mi mineur, une « sarabande » en do majeur et une « gigue » en mi mineur, qui exécutée dans le mouvement voulu, doit être fort entraînante.

* * *

Plus encore que les deux écoles dont il vient d'être question, l'**Ecole romaine** favorisa les progrès du clavecin en donnant naissance à des compositions d'une haute valeur artistique en même temps que parfaitement adaptées aux ressources de l'instrument.

Parmi les compositeurs dont les œuvres portent ce double caractère, il faut mentionner en premier lieu le célèbre organiste et claveciniste Frescobaldi.

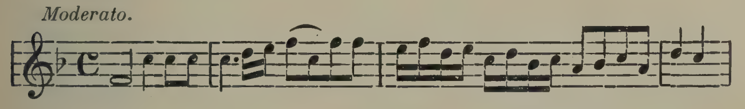
Né à Ferrare en 1587 ou 1588 selon les uns, en 1591 selon les autres, **GIROLAMO FRESCOBALDI** reçut dans son enfance les leçons de deux maîtres distingués : Luzzasco LUZZASCHI et Alexandre MILLEVILLE, tous deux, comme lui, natifs de Ferrare. Après un séjour de quelques années dans les Pays-Bas, Frescobaldi se rendit d'Anvers à Milan et, en 1614, précédé d'une immense réputation, il se fixa à Rome. On prétend que lorsqu'il se produisit pour la première fois comme organiste, environ 30 000 auditeurs envahirent le dôme de Saint-Pierre. L'année suivante, il fut nommé organiste de la même église ; il conserva ses fonctions jusque vers 1654, époque présumée de sa mort.

Homme de génie, contrepointiste savant, virtuose incomparable, compositeur distingué, Frescobaldi a beaucoup écrit, de la musique d'Eglise, de la musique de chambre et, en particulier, pour l'orgue ou le clavecin, des fugues, caprices, canzones, courantes, passacailles, chacones, etc., et ces œuvres, d'allures si diverses, il les a toutes marquées du sceau de sa personnalité. Les unes et les autres se distinguent, ainsi que le fait observer A. Méreaux, « par la science et l'invention, par le sentiment mélodique, l'élégance de l'harmonie et l'ordonnance des idées. » Ce qui est surtout caractéristique, c'est l'effort visible chez Frescobaldi pour échapper à la tyrannie des tons ecclésiastiques et pour se rapprocher de nos tonalités modernes. On doit en outre à Frescobaldi un essai de notation spécialement destinée à la

musique pour instruments à clavier ; les notes de la main droite sont écrites sur six lignes, celles de la main gauche sur huit lignes.

Parmi les compositions de Frescobaldi pour clavecin, on peut citer : « Il primo libro di *Fantasie* à 2, 3 e 4 voci, in Milano, 1608 ; » — « *Ricercare*, *Canzoni francesi*, fatti sopra diversi obblighi, in partitura, Roma, 1615 ; » — « Il secondo libro di *Toccate*, *Correnti* ed altre partite d'intavolatura di cembalo e organo, in Roma, 1616 ; » — « *Capricci* sopra diverti sogetti, in Roma, 1624 ; » — « Il primo libro di *Capricci*, *Canzoni francesi e Ricercari*, fatti sopra diversi sogetti ed arie, in partitura, in Venezia, 1626 ; » — « Il primo libro delle *Canzoni* a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare o per cantare con ogni sorte di stromenti, in Roma, 1628 ; » — « Fiori musicali di *Toccate*, *Kyrie*, *Canzoni, Capricci* e *Ricercari* in partitura per sonatori con basso per organo, in Roma, 1635 ; » — « *Toccate* d'intavolatura di cembalo ed organo, *Partite* di diverse *Arie*, *Correnti, Balletti*, *Ciacone*, *Passagli*, etc., in Roma, 1637. »

Le premier cahier de Pauer, *Alte Claviermusik*, renferme une *Corrente* en La mineur et une *Canzone* en Fa majeur de Frescobaldi. Le second de ces morceaux est intéressant parce que l'on y surprend le style fugué dans sa forme élémentaire. Le thème fort simple :



ne reparaît pas seulement à la quinte, ce qui est le cas habituel dans la fugue, mais il se prête à diverses combinaisons rythmiques et harmoniques qui attestent l'art et la science du compositeur.

Dans ses conseils sur la manière de jouer les œuvres de Frescobaldi, A. Méreaux remarque entre autres que le mouvement doit être modéré, que dans le cours d'un morceau on doit éviter les altérations de mesure, que le *jeu lié* convient essentiellement à ce genre de compositions, que la musique du maître italien doit être rendue avec expression,

mais avec une expression naturelle, noble, magistrale et surtout dégagée de toutes nuances maniérées. »

Un disciple de Frescobaldi, né en 1637 à Ferrare, **Bernardo Pasquini**, remplit les fonctions d'organiste à l'église Santa-Maria à Rome et s'acquit une si grande réputation par sa virtuosité que l'empereur Léopold lui confia l'éducation de nombreux élèves et lui fit cadeau de son portrait suspendu à une chaîne d'or. Pasquini, qui mourut à Rome en 1710, eut pour élève **Francesco Gasperini**, auteur d'un traité de *Basse générale*, qui, de 1683 à 1802, n'eut pas moins de sept éditions. Comme celui de Frescobaldi le style de Gasperini trahit l'intention de substituer à l'ancien style sévère un style nouveau, plus libre et bien adapté aux ressources du clavecin. Les *Toccates* de Gasperini ne sont plus traitées selon les règles strictes du contrepoint; le compositeur s'abandonne volontiers à l'essor spontané de son imagination.

Si parfaites qu'elles fussent au point de vue de la forme les compositions pour clavecin se rattachant à l'Ecole romaine présentaient une grave lacune; écrites surtout pour l'agrément de l'oreille, elles ne parvenaient pas à exprimer les sentiments intimes de l'âme humaine; il leur manquait le souffle qui seul communique la vie à l'œuvre d'art. Dans le cadre éblouissant sculpté par les Frescobaldi et les Gasperini, il restait à introduire un contenu spirituel; c'est à l'Ecole napolitaine que revint l'honneur de s'acquitter de ce glorieux mandat.

* * *

Unissant à la phrase correcte de l'Ecole romaine le sens artistique délicat de l'Ecole vénitienne l'**Ecole napolitaine** s'éleva au premier rang parmi les écoles musicales en Italie. Ses grands clavecinistes: Dominico Scarlatti, Durante, Paradisi dépassèrent tous leurs devanciers ou contemporains par l'éclat de leur talent et par la valeur de leurs compositions.

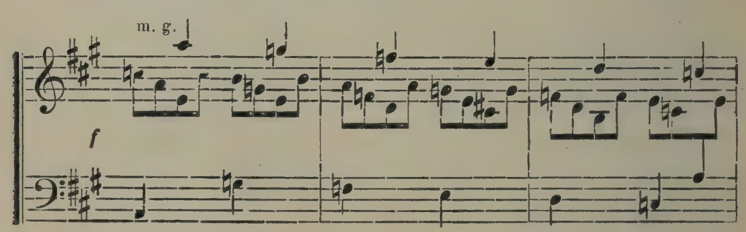
Le père de Dominico Scarlatti, **Alessandro Scarlatti**, né à Trapani en 1669, mort à Naples le 24 octobre 1759 est connu

surtout par ses opéras et ses oratorios; la littérature du clavecin ne lui doit qu'un petit nombre de pièces dans lesquelles l'observation des règles du contrepoint s'allie aisément aux élans d'une vive imagination. Ce fut surtout son fils **DOMINICO SCARLATTI**, né à Naples en 1683, qui porta fort loin l'art de jouer du clavecin et qui composa pour cet instrument une foule de morceaux dont quelques-uns sont encore joués avec succès sur le pianoforte. Elève de son père et de Gasperini, D. Scarlatti eut la faveur d'accompagner HÄNDEL à Rome et d'étudier les œuvres du maître allemand sous sa propre direction. Après avoir rempli les fonctions de directeur de musique au Vatican, Scarlatti habita successivement Naples, Rome, Madrid où il mourut en 1757 laissant à la postérité le souvenir d'avoir été le virtuose le plus étonnant et le compositeur le plus fécond de son époque. L'abbé Santini, à Rome, possédait 349 pièces de D. Scarlatti pour orgue ou clavecin, œuvres qui, par leurs qualités brillantes, assurent au compositeur napolitain une place éminente dans l'histoire de la musique.

L'éditeur Riedl, à Vienne, a publié une édition complète des œuvres de Scarlatti. Une autre édition, publiée sous la direction de Czerny, comprenant 120 morceaux en 15 livraisons, a paru chez Haslinger, à Vienne. Pauer a inséré dans son *Alte Claviermusik* trois *Etudes* de D. Scarlatti et une *Fugue* d'Alessandro Scarlatti. On trouvera aussi dans la collection de musique ancienne pour clavecin éditée par Ferdinand Roïtzsch un *Allegro* (sol mineur), une *Sonate* (la majeur), et la fameuse *Katzenfuge* (sol mineur) de D. Scarlatti. Enfin Hans de Bülow a publié dix-huit morceaux choisis de D. Scarlatti, publication dont on ne saurait trop recommander l'étude aux amateurs de musique ancienne et qui servira de base à nos appréciations sur le style du compositeur napolitain. En France, A. Méreaux a publié une vingtaine de morceaux de Scarlatti. (Nos 82 à 101 de la collection des classiques de Marmontel.) Les commentaires dont il accompagne chaque numéro dans son ouvrage sur les clavecinistes sont intéressants. L'anthologie de Bülow renferme sous la forme de *suites* 2 sonates, 2 gigues, 2 courantes, 2 capriccios, 1 prélude, 1 fugue (attribuée par Pauer à A. Scarlatti), 1 toccate, 1 sarabande,
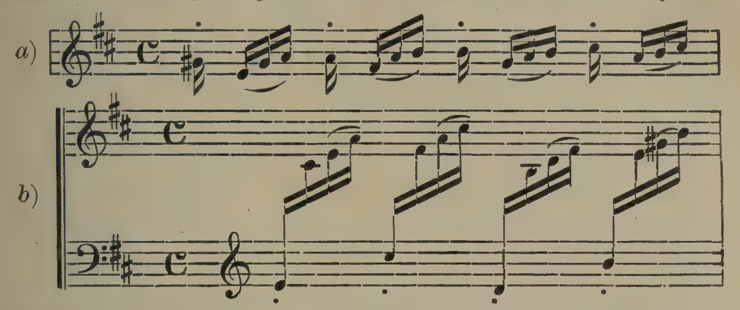
1 burlesca, 1 minuetto, 1 siciliano, 1 scherzo, 1 bourrée, 1 gavotte.

Les *Sonates* de Scarlatti n'ont qu'un seul morceau, mais coupé par quelques mesures d'un rythme différent. La sonate en Fa mineur a un seul morceau en deux parties rappelant la structure du premier morceau de la sonate moderne; la première partie débute dans la tonalité de l'œuvre entière, Fa mineur, la seconde en La *b* majeur et ces deux parties à $\frac{2}{4}$, allegro con brio, sont séparées par cinq mesures à $\frac{3}{4}$, quasi andante. C'est le germe de la sonate classique composée d'un morceau lent entre deux morceaux rapides, seulement ce germe se présente sous la forme réduite d'une concentration de trois morceaux en un seul. A propos du « quasi andante » de la sonate en Fa mineur, on peut observer que chez Scarlatti les mouvements vifs sont plus nombreux et plus prolongés que les mouvements lents. H. de Bülow explique cette préférence par la virtuosité du compositeur ; elle peut s'expliquer plus naturellement par la construction du clavecin qui ne permettait pas la production de sons larges et prolongés. Ce qui est vrai, c'est que, virtuose très habile, Scarlatti a introduit dans ses compositions des « traits, » des « passages » qui, s'ils ne sont pas pour embarrasser les pianistes de notre temps durent, lors de leur apparition, être considérés comme d'audacieuses innovations. C'est ainsi que dans la sonate en La majeur (second cahier de la collection Roïtzsch) les croisements de mains sont exceptionnellement fréquents et difficiles à exécuter à cause du mouvement (presto) dans lequel le morceau est écrit. On en jugera par l'exemple que voici :

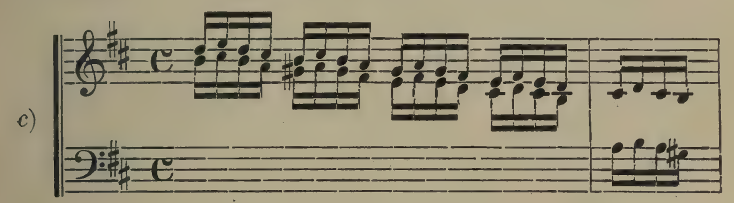


Avec quelques variantes le même trait se reproduit pendant vingt-cinq mesures de la première partie et pendant une vingtaine de mesures de la seconde partie.

D'autres traits révèlent une rare habileté dans le maniement du clavecin, ainsi que la recherche de procédés nouveaux ; ainsi les passages suivants de la sonate en Ré majeur:



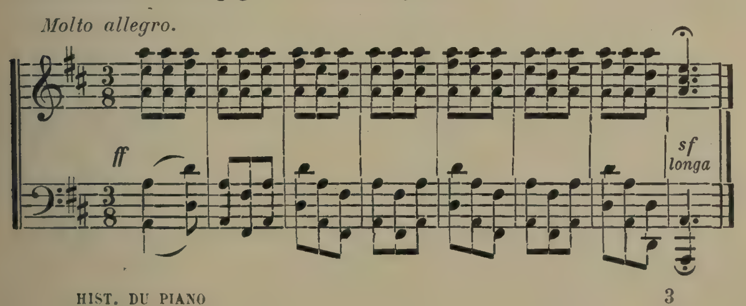
ou bien encore des passages en tierce comme celui-ci :
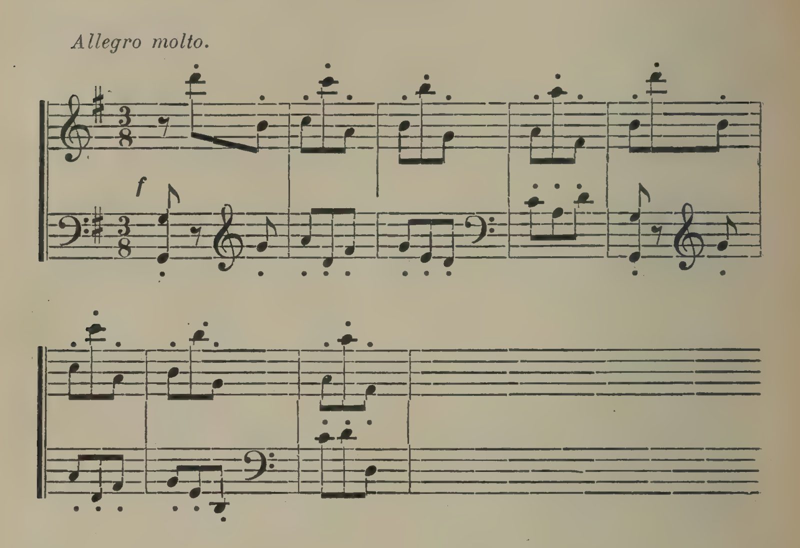


Mais ce ne sont là que les qualités les plus extérieures des œuvres du maître italien ; d'autres, d'un ordre plus relevé, les recommandent à l'admiration de la postérité.

Le style de Scarlatti a beaucoup d'éclat ; parfois la phrase musicale sonne comme une joyeuse fanfare ; ainsi au commencement de la gigue en Ré majeur :
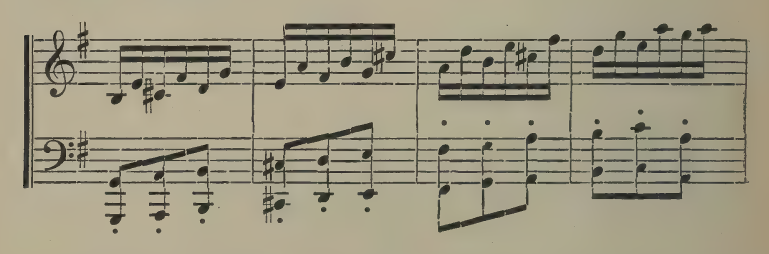
Molto allegro.



d'autres fois, elle est spirituelle, piquante comme dans la gigue en Sol majeur :

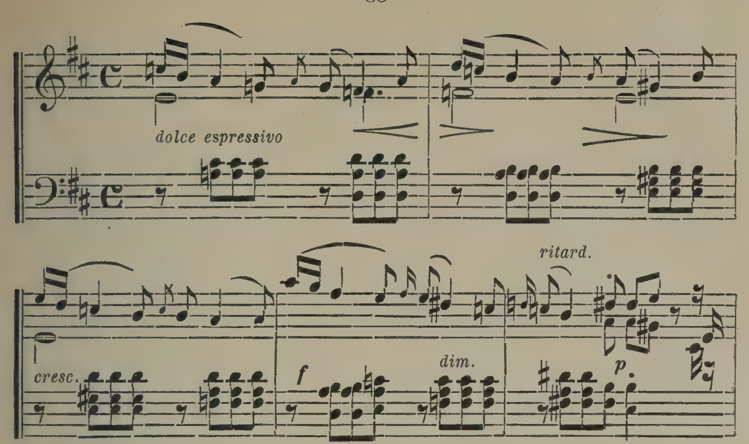


Dans le même morceau, la marche ascendante que voici produit un excellent effet :



Le style de Scarlatti n'est pas seulement entraînant ; il est aussi plein de grâce et de finesse ; sous ce rapport, le début du minuetto en Sol majeur ne laisse absolument rien à désirer.

Enfin, et si peu que le clavecin se prêtât à la chose, on rencontre chez Scarlatti la note tendre, émue, une intention dramatique, comme dans le passage suivant :

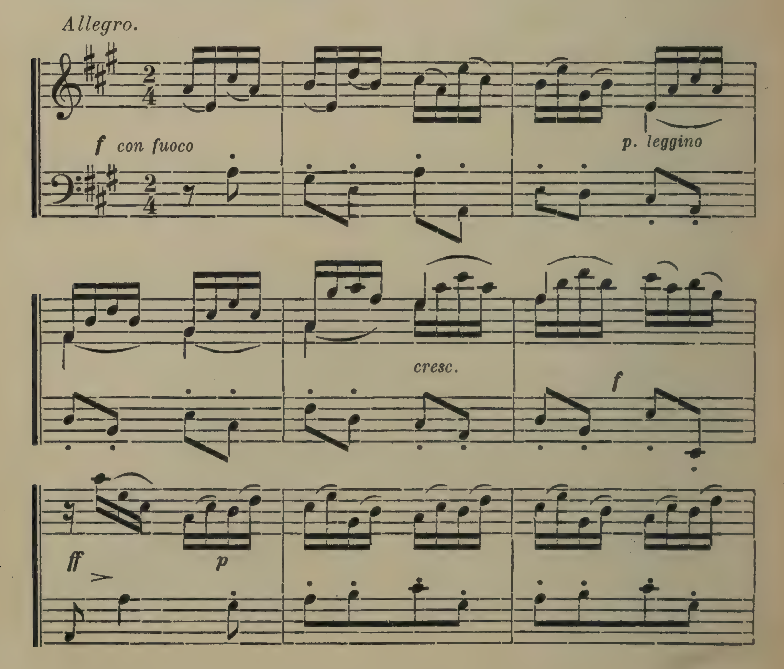


En résumé, on peut affirmer que dans les limites d'une composition pour clavecin, Scarlatti a réalisé cette union de la force et de la grâce qui est un caractère fondamental de la perfection artistique. Il importe seulement d'ajouter que, pour se faire une juste idée de la valeur de ses œuvres, il faut les lire telles qu'elles ont été écrites et non telles qu'elles ont été arrangées ou plus exactement dérangées « pour le concert » par des virtuoses uniquement soucieux de l'*effet* produit.

Parmi les clavecinistes napolitains qui agrandirent le cadre de la sonate, il faut citer **FRANCESCO DURANTE**, né à Frattamaggiore en 1684. Elève de D. Scarlatti, Durante fut maître de chapelle à Naples et écrivit surtout pour l'Eglise ; les œuvres pour clavecin de ce compositeur parvenues jusqu'à nous ne sont pas nombreuses. Pauer a publié de Durante une *Etude* en La majeur et Weitzmann une *Sonate* en Do mineur dont le principal intérêt consiste en ceci qu'elle comprend deux morceaux d'allure différente (adagio et gigue) et entre lesquels il y a cependant une réelle unité. Cette association de deux morceaux fut dès lors généralement adoptée ; ce fut le cas en particulier pour les sonates de Dominico Alberti et de Paradisi, un des plus grands clavecinistes après Scarlatti.

Né vers 1710 à Naples, **PIER DOMINICO PARADISI** étudia la

musique sous la direction de Porpora, le célèbre compositeur d'opéras et oratorios dont le nom occupe une place importante dans l'histoire de la musique dramatique et religieuse; en 1747, Paradisi se rendit à Londres où il fit jouer un opéra de sa composition et où il s'établit comme professeur de clavecin. En 1754, il publia chez Blundell, à Londres, douze sonates composées chacune de deux morceaux d'étendue inégale. On trouvera des spécimens de sonates de Paradisi soit dans l'ouvrage de Weitzmann, soit dans les deux recueils publiés par Pauer. Le sonate en La majeur (Pauer, *Alte Claviermusik*, second cahier) s'ouvre par un *vivace* à $\frac{3}{4}$ dans lequel la légèreté et l'énergie se marient agréablement. Le second morceau, un *allegro* de franche allure, également en La majeur, se divise, comme le premier, en deux parties dont la seconde a pour point de départ la quinte de la première. Voici les premières mesures de cet allegro dont l'étude constitue un excellent exercice de vélocité en même temps que de netteté et de précision.



Après un long séjour à Londres, Paradisi se retira à Venise où il mourut à l'âge de quatre-vingts ans.

Le maître de Paradisi, **Nicolo Porpora** (1685-1767), a exercé son influence dans un autre domaine que celui du clavecin ; toutefois on a conservé quelques compositions de lui pour cet instrument ; Méreaux cite trois *caprices* et Pauer a dans sa collection deux belles *fugues* de Porpora, la première en Sol mineur, la seconde en Si *b* majeur.

Giovanni Battista Martini (père Martini), né à Bologne le 25 avril 1706, fit ses études dans une école de musique appartenant à l'ordre des Cordeliers et devint un des plus grands savants de son temps. Par des recherches poursuivies avec une admirable persévérance Martini était parvenu à se créer une bibliothèque unique en son genre. Le docteur Burney, qui visita Martini en 1770, fournit sur ce sujet de curieux détails : « Le logement de Martini, écrit-il, consistait en une cellule et trois chambres ; la cellule était pleine de traités manuscrits ; la première et la deuxième chambre étaient remplies de livres imprimés ; la troisième était encombrée d'ouvrages de musique pratique, manuscrits ou imprimés. Cette immense collection de musique théorique ou pratique, imprimée ou manuscrite, formait à cette époque le nombre de dix-sept mille volumes empilés, sans classification aucune, sur le clavecin, le bureau, les chaises du *mæstro*, ou sur le parquet de ses quatre chambres, véritable taudis artistique où la science germait sous une couche de poussière claustrale[1]. »

Maître de chapelle de l'église Saint-François, à Bologne, dès 1722, Martini fonda dans sa ville natale une école de composition d'où sont sortis plusieurs compositeurs illustres. Il mourut en 1784 à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Giambattista Martini (qu'il ne faut pas confondre avec Jean-Paul-Egide Martini, auteur d'une romance qui fit naguère le tour du monde) a laissé une histoire de la musique en trois volumes, un traité de contrepoint, des messes, des

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 70.

oratorios, des sonates pour orgue et pour clavecin. Comme claveciniste il est surtout connu par une *gavotte* en Fa majeur, dont Méreaux dit qu'elle est « un bijou d'élégance instrumentale, de gracieuse expression et de badinage scientifique. »

Aux éditions de musique ancienne précédemment mentionnées, il faut ajouter une collection faite avec beaucoup de soin par H.-M. SCHLETTERER et éditée par la maison Rieter-Bidermann. Publiée sous le titre de *Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit*, cette collection renferme entre autres trois *Etudes* de DURANTE et dix-huit *sonates* de SCARLATTI. Enfin les éditeurs Breitkopf et Härtel ont publié soixante sonates de SCARLATTI en six cahiers.

Si toutes les œuvres pour clavecin écrites par les grands clavecinistes italiens ne sont pas parvenues jusqu'à nous, il en reste cependant un nombre suffisant pour que l'on puisse se faire une juste idée de la place qu'il convient d'attribuer à l'Italie dans l'histoire ancienne du piano. Les maîtres appartenant aux différentes écoles italiennes ont en commun la chaleur de l'inspiration s'exprimant en une forme correcte, en un style brillant, entraînant, dans des compositions qui, malgré le cadre restreint que les ressources limitées du clavecin imposent au compositeur, ont une haute valeur artistique. Au point de vue du mécanisme des doigts comme au point de vue de la formation du goût musical, ces œuvres, toutes rayonnantes de lumière, peuvent, en dépit de leur vétusté, rendre de précieux services aux pianistes de notre temps.

CHAPITRE III

Les clavecinistes en France.

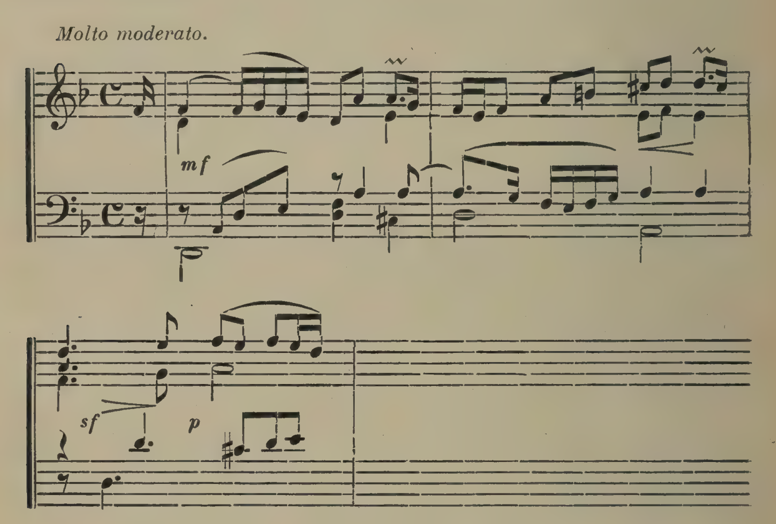
Champion de Chambonnières. — D'Anglebert. — Les Couperin. Marchand. — Rameau.

L'Ecole française partage avec l'Ecole italienne le souci de la forme, le contour mélodique clair, limpide; elle en diffère par un style plus sobre; elle a moins d'éclat, mais peut-être plus d'élégance dans l'expression. Là où le claveciniste italien s'abandonne, le claveciniste français reste maître de lui-même. De là des caractères spéciaux dont on n'aura pas de peine à signaler la présence chez les principaux représentants de l'ancienne Ecole française de clavecin.

Le chef de l'Ecole, **ANDRÉ CHAMPION**, est né à Paris dans les premières années du dix-septième siècle. Son père et son grand-père avaient été des organistes distingués, aussi ne faut-il pas s'étonner si de bonne heure il révéla des aptitudes exceptionnelles pour la musique. Ayant promptement conquis la faveur de Louis XIV, il fut nommé premier claveciniste de la chambre du roi. Un de ses contemporains, *Le Gallois*, affirme que Champion avait une façon particulière d'attaquer les touches, ce qui lui permettait de tirer du clavecin des sons excessivement moelleux. A. Méreaux, qui a publié une *Pavane* et une *Sarabande* de Champion, apprécie en ces termes le style du compositeur français: « Le style de ses pièces est correct et toujours élégant; la mélodie en est naïve et distinguée; l'harmonie est irréprochable. On trouve dans ses ouvrages le premier emploi vraiment artistique de ce style orné qui brille encore dans les œuvres de Rameau.

Les agréments dont Chambonnières fait un fréquent usage sont bien appropriés au caractère de la mélodie et s'y mêlent facilement, de manière à en augmenter l'impression[1]. »

Le sixième cahier de Pauer, *Alte Claviermusik*, renferme une *Allemande* (La Rare), une *Courante*, une *Sarabande* et la *Loureuse* de Champion de Chambonnières. Toutes ces petites pièces ont leur intérêt, mais la dernière dont voici quelques mesures :



met particulièrement en évidence les qualités de style du fondateur de l'Ecole française du clavecin.

Le nom de Chambonnières, sous lequel Champion est surtout connu, lui venait d'une propriété de sa femme.

Champion mourut vers 1670. Un de ses meilleurs élèves fut **Jean-Henry d'Anglebert**, claveciniste à la cour de Louis XIV et auteur d'un ouvrage intitulé : « Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures et autres airs de M. de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue et les principes de l'accompagnement ; livre premier. » Ce recueil contient vingt-deux

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 30.

variations sur un thème, *Les folies d'Espagne*, traité aussi par Corelli (violon), Scarlatti, Händel. Les fugues d'orgue de d'Anglebert sont écrites en style sévère.

La célébrité de d'Anglebert fut cependant considérablement dépassée par deux autres élèves de Champion, les frères **Louis** et **François Couperin** auxquels il faut ajouter un troisième frère, **Charles**, père de **François Couperin** dit « le Grand, » le représentant le plus illustre d'une famille qui joua en France un rôle analogue à celui que joua en Allemagne la famille Bach.

Voici d'abord comment un ancien auteur, Titon du Tillet, raconte l'origine de cette véritable tribu de musiciens distingués : « Les trois frères **Couperin** (Louis, Charles et François) étaient de Chaumes, petite ville de Brie, assez proche de la terre de Chambonnières. Ils jouaient du violon, et les deux aînés réussissaient très bien sur l'orgue. Ces trois frères, avec de leurs amis, aussi joueurs de violon, firent partie, un jour, de la fête de M. de Chambonnières, d'aller à son château lui donner une aubade. Ils y arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières était à table avec plusieurs convives, gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute la compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnières pria les personnes qui l'exécutaient d'entrer dans la salle, et leur demanda d'abord de qui était la composition des airs qu'ils avaient joués. Un d'entre eux lui dit qu'elle était de Louis Couperin qu'il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin et l'engagea, avec tous ses camarades, de se mettre à table. Il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province, et qu'il fallait absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir[1]. »

Né en 1630, mort en 1665, **Louis Couperin** vint donc avec son maître à Paris. On lui confia l'orgue de Saint-Gervais et

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 31.

une des places d'organiste du roi. Louis XIV créa même pour lui une charge nouvelle de « dessus de viole. » On ne possède pour le clavecin que trois *suites* de ce musicien ; elles sont, assure Titon du Tillet, d'un travail et d'un goût admirables.

François Couperin, frère du précédent, né en 1628, fut aussi organiste de Saint-Gervais, à Paris. Il s'acquit une grande réputation comme professeur de clavecin ; la sévérité de son style dans les compositions pour orgue n'a pas été dépassée. François Couperin mourut à l'âge de soixante-deux ans d'un accident de voiture, laissant une fille, Louise Couperin, cantatrice et claveciniste remarquable, et un fils, Nicolas Couperin, qui tint à son tour les orgues de Saint-Gervais à Paris. Un fils de ce dernier, Armand-Louis Couperin, organiste de premier ordre, épousa la fille du facteur de clavecins Blanchet, qui était elle-même une excellente claveciniste. Cette branche de la famille Couperin a poussé des rejetons jusqu'au dix-neuvième siècle.

Charles Couperin, frère des deux précédents, fut, comme eux, organiste de Saint-Gervais, à Paris. Il mourut en 1679, à l'âge de quarante ans. Son principal titre à la reconnaissance du monde musical est d'avoir donné le jour à **François Couperin**, dit : le Grand. Né à Paris en 1668, François Couperin était déjà en 1700 organiste de la chapelle royale ; après la mort de d'Anglebert, il fut en outre appelé aux fonctions de claveciniste de la chambre du roi. Couperin eut pour élèves le duc de Bourgogne, dauphin de France, Madame Anne de Bourbon, douairière de Conti, le comte de Toulouse, Louis-Alexandre de Bourbon ; il mourut en 1733 à Paris, après avoir enrichi la littérature du clavecin d'un nombre considérable d'œuvres dont la plupart sont également remarquables par la pureté du style et par l'originalité de la pensée.

A. Méreaux, qui a publié une quinzaine de compositions de F. Couperin, divise les œuvres de ce musicien en cinq genres :

a) *genre descriptif*, les bergeries, les vendangeuses, les moissonneurs;

b) *genre imitatif*, le dodo, le carillon de Cythère, le réveil-matin, les musettes;

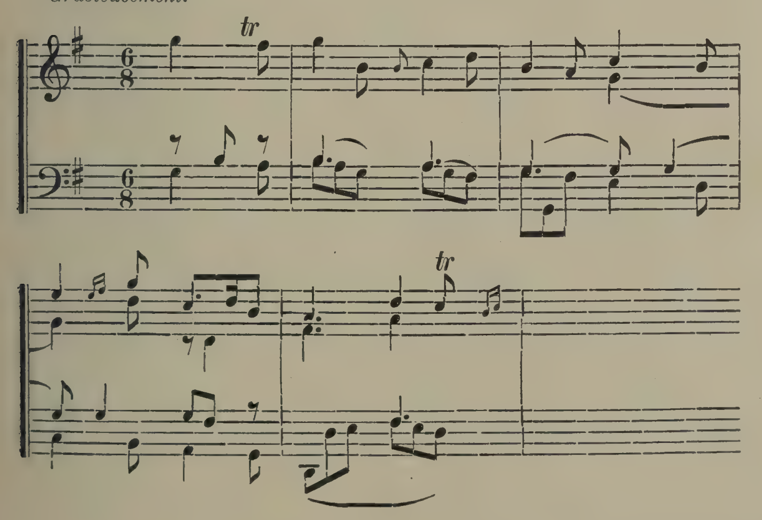
c) *genre psychologique*, sœur Monique, les bacchanales, la Villers;

d) *genre cadencé*, la passacaille;

e) *genre brillant*, les papillons, la Zénobie, les petits moulins à vent.

Pauer a publié: a) dans *Alte Claviermusik*, une *chacone* (Do mineur); la *Fleurie ou tendre Nanette* (Sol majeur); la *Ténébreuse* (allemande en Do mineur); b) dans *Alte Claviermeister*, la *Bandoline* (rondeau en La mineur), les *Agréments*, de F. Couperin. La collection Roïtzsch a une *marche* (La *b* majeur) et le *Réveil-matin* (Fa majeur) du même compositeur. Enfin Weitzmann donne comme exemple des compositions de Couperin un *Prélude* en Sol mineur.

Ces divers morceaux portent tous quelque reflet du génie du maître. On admirera en particulier la grâce et la fraicheur de la *Tendre Nanette :*



et dans l'étude des *Agréments*, on se familiarisera avec l'emploi des « ornements » qui sont répandus à profusion dans l'ancienne musique pour clavecin et dont la connaissance exacte est indispensable à quiconque veut interpréter les œuvres des clavecinistes dans l'esprit où elles ont été écrites.

Parlant des ornements employés par COUPERIN, Weitzmann observe que chez lui la mélodie, élégante et gracieuse, ressemble à une beauté enveloppée d'un voile aux riches garnitures et A. Méreaux écrit sur le même sujet : « Dans les pièces de Couperin, l'ornementation est toujours intentionnellement appliquée au tissu mélodique, » et il ajoute : « La basse est toujours chantante, et d'une harmonie aussi riche que correcte ; les parties réelles concertent avec une élégance parfaite. Ces pièces sont, de nos jours encore, excellentes à jouer, très intéressantes à travailler et délicieuses à entendre[1]. »

Les œuvres complètes de F. Couperin comprennent: quatre livres de pièces pour clavecin, le troisième renfermant en outre quatre **concerts** à l'usage de toutes sortes d'instruments ; — les *Goûts réunis* ou *Nouveaux concerts*, augmentés de l'apothéose de *Corelli*, en trio ; — *Apothéose de l'incomparable* Lully ; — Trios pour deux dessus de violon et basse d'archet avec basse chiffrée ; — Leçons de ténèbres à une et deux voix ; — Motets, dont douze pour grand chœur ; — enfin un ouvrage théorique sur *L'art de jouer du clavecin,* dont on a dit qu'il ouvrait des voies nouvelles.

Un contemporain de Couperin, dont ni Pauer, ni Méreaux n'ont rien conservé, a cependant droit à une mention. C'est **LOUIS MARCHAND**, né en 1669 à Lyon. Organiste de la cathédrale de Nevers dès l'âge de quatorze ans, Marchand, après un séjour de dix ans dans cette ville, se rendit à Auxerre, puis à Paris où il remplit les fonctions d'organiste dans plusieurs églises. Louis XIV qui admirait son talent le nomma organiste de cour à Versailles et chevalier de l'ordre Saint-Michel. La gloire de Marchand grandissait de jour en jour,

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 33.

mais ce qui grandissait aussi c'était, avec la gloire, l'arrogance du musicien ; on en a une preuve assez piquante. Très dépensier, Marchand laissait souvent sa femme dans le dénûment le plus complet. Informé de la chose, Louis XIV ordonna de retenir la moitié du traitement de Marchand et d'en faire bénéficier sa malheureuse épouse. Marchand accepta la sentence sans murmurer, mais un jour qu'il jouait pour la messe à Versailles, en présence de la cour, il quitta brusquement son instrument au milieu d'un « Agnus Dei ; » l'émotion fut grande, car l'on pensa que l'artiste était tombé gravement malade ; la surprise ne le fut pas moins quand, après l'office divin, le roi, se promenant aux abords du château, rencontra son musicien favori, frais et dispos. Louis XIV s'étant informé des causes de l'interruption insolite qui venait de se produire, Marchand répondit d'un air effronté : « Sire, puisque ma femme tire la moitié de mon traitement, elle peut aussi jouer la moitié de la messe. » Cette réponse impertinente eut pour conséquence l'exil de Marchand qui se rendit à Dresde où il remporta des succès extraordinaires. Le roi de Pologne lui fit cadeau de quelques mille thalers. C'est à cette époque (1717) que l'organiste français eut l'occasion de se mesurer avec le plus grand musicien de l'Allemagne, JEAN-SÉBASTIEN BACH. Rentré en grâce auprès de son souverain, Marchand s'empressa de revenir à Paris où il reconquit bientôt la position qu'il avait momentanément perdue. Malgré la vogue dont il jouit, Marchand, qui donnait neuf à dix leçons par jour, au prix fabuleux de un louis d'or par heure, ne parvint jamais à nouer les deux bouts ; il mourut en 1732 dans la plus extrême misère.

En 1705, Marchand avait publié chez Ballard, à Paris, un livre de pièces pour clavecin, auquel succédèrent en 1718 deux collections semblables dédiées au roi. Si l'on en juge par la *gavotte* en Ré mineur que Weitzman a introduite dans son histoire du piano, les compositions de Marchand, sans égaler celles de Couperin, devaient cependant avoir de la grâce, de la finesse et de la verve.

Il nous reste à parler d'un musicien qui, par ses ouvrages théoriques ainsi que par ses compositions magistrales, appartient à l'histoire générale de la musique, mais dont les œuvres pour clavecin ont une valeur telle que l'on ne saurait en faire abstraction dans une histoire spéciale de cet instrument. Il s'agit de **JEAN-PHILIPPE RAMEAU,** le plus illustre représentant de l'Ecole française au dix-huitième siècle.

Né le 25 septembre 1683, à Dijon, J.-Ph. Rameau manifesta dès sa plus tendre enfance un penchant irrésistible pour la musique, disposition qui se développa d'autant plus rapidement que les parents du jeune musicien en favorisèrent l'éclosion. On aurait désiré, il est vrai, qu'il entrât dans la magistrature et qu'il ne cultivât l'art musical qu'en dilettante. Se conformant au vœu paternel, Rameau entra au collège des jésuites de Dijon, mais au bout de peu de temps, les révérends pères rendirent à sa famille cet écolier qui « ne pensait qu'à la musique et ne se souciait pas le moins du monde du grec et du latin. »

Sous l'unique direction de son père, Rameau étudia simultanément le clavecin, l'orgue et le violon. A l'âge de dix-sept ans, il partit pour l'Italie où il fit la connaissance d'un chef d'orchestre nomade qui l'engagea en qualité de premier violon et en compagnie duquel il visita Marseille, Nîmes, Montpeiller. Après quelques années de voyages, le jeune virtuose revint dans sa ville natale d'où, en 1717, à l'âge de trente-quatre ans, « inconnu, mais fort de son travail personnel, » il se rendit à Paris.

A Paris, Rameau fit la connaissance de MARCHAND qui, au début, l'accueillit avec bienveillance et même lui donna quelques leçons. Malheureusement ces bonnes dispositions ne furent pas de longue durée ; ayant pris connaissance de quelques compositions de Rameau, Marchand en conçut une jalousie extrême et l'ami de la veille devint l'ennemi du lendemain. Un concours ayant été ouvert pour la repourvue des fonctions d'organiste à l'église de Saint-Paul, Marchand fit pencher la balance en faveur, non de Rameau, mais de

son rival, l'organiste DAQUIN. Il est juste d'ajouter que jusqu'à l'âge de soixante-dix-huit ans Daquin remplit ses devoirs d'une façon parfaitement honorable.

Peu de temps après cet échec, Rameau fut nommé organiste à Clermont, en Auvergne. « Dans cette résidence calme, écrit A. Méreaux, au milieu d'un pays presque sauvage, Rameau trouva beaucoup de temps à consacrer au travail et put réaliser un grand ouvrage dont la pensée le préoccupait depuis longtemps, un système d'harmonie pour lequel il n'avait pas d'antécédents à suivre ni de modèle à consulter. »

Toutefois, au bout de quatre ans, Rameau éprouva le besoin de se produire sur un plus grand théâtre et de nouveau ses regards se tournèrent vers Paris. Les engagements qu'il avait signés avec le chapitre de Clermont en Auvergue, faisant obstacle à la réalisation de ses désirs, Rameau recourut à un moyen héroïque pour trancher le nœud gordien de la situation, « il se mit à jouer de l'orgue d'une si pitoyable façon, que chaque office était l'occasion d'un véritable scandale et d'une cacophonie très peu liturgique. » De guerre lasse l'évêque et le chapitre lui rendirent sa liberté. Cependant « l'organiste démissionnaire ne voulut pas que sa réputation souffrît de sa ruse, et, au dernier office qu'il joua, il fit des merveilles de mélodie, d'harmonie et d'improvisation, et transporta son pieux auditoire ; mais le cygne avait chanté pour la dernière fois... à Clermont[1]. »

Arrivé à Paris, Rameau publia plusieurs ouvrages théoriques à propos desquels on lit ce qui suit dans les *Eléments de musique* de D'ALEMBERT : « Il (Rameau) a trouvé dans la résonnance du corps sonore l'origine la plus vraisemblable de l'harmonie et du plaisir qu'elle nous cause ; il a développé ce principe, et montré comment les phénomènes de la musique en naissent ; il a réduit tous les accords à un petit nombre d'accords simples et fondamentaux, dont les autres ne sont que des combinaisons et des renversements. Il a su

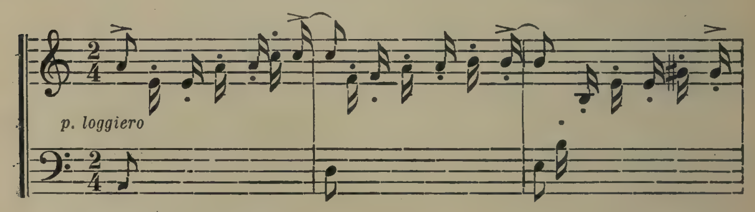
[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 62.

enfin apercevoir et faire sentir la dépendance mutuelle de la mélodie et de l'harmonie. »

Rameau avait cinquante ans lorsqu'il aborda la scène; ses premiers essais furent fort discutés mais les *Indes galantes* en 1735 et *Castor et Pollux* en 1737 eurent un immense succès. Rameau a écrit pour la scène vingt-deux ouvrages; le dernier, *les Paladins*, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ce grand musicien mourut en 1764; en apprenant sa mort, la célèbre comédienne Sophie Arnould s'écria: « Nos lauriers ont perdu leur plus beau rameau. » On fit au chef de l'Ecole française de magnifiques funérailles dans l'église Saint-Eustache.

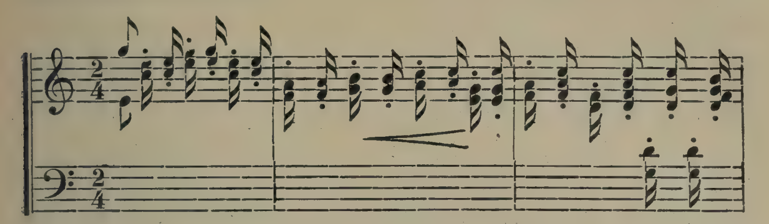
« Rameau était d'une taille très élevée et d'une extrême maigreur. Il ne fut jamais malade; une grande sobriété et un régime sévère lui permirent de supporter de très grands et incessants travaux jusqu'à un âge où, d'ordinaire, les facultés morales suivent l'abaissement des forces physiques. Il était d'un caractère sombre et peu communicatif. Il aimait peu la société, et dans sa famille même, il était silencieux. A la promenade, il était toujours seul, et paraissait absorbé dans une rêverie extatique, d'où il ne sortait que très difficilement, pour reconnaître ceux qu'il rencontrait et qui venaient l'aborder. Il semblait que pendant que son corps agissait, son cerveau se reposât pour fonctionner après avec plus de vigueur[1]. »

Exécutant de premier ordre, Rameau a introduit dans ses compositions pour clavecin des traits nouveaux dont l'exécution présente de réelles difficultés, ainsi dans la quatrième variation de sa *gavotte* en La mineur le passage que voici :



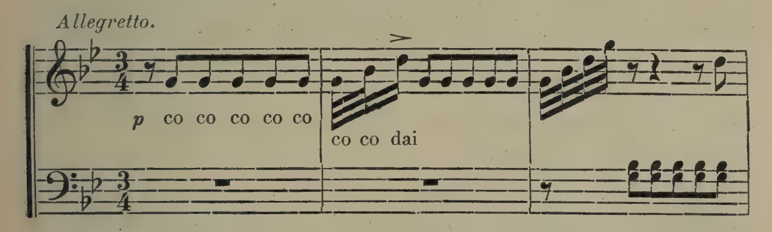
[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 63.

Les passages en tierces de la même variation sont encore plus difficiles à exécuter avec une parfaite précision et dans le mouvement voulu :



Avec les six variations qui l'accompagnent, la *gavotte* en La mineur faisait partie du programme des concerts donnés il y a quelques années par la pianiste russe Annette ESSIPOFF.

Où Rameau s'est encore montré novateur c'est dans la composition de musique imitative pour clavecin ; deux morceaux, en particulier, appartiennent à cette tendance : *Le Rappel des oiseaux* et surtout *La poule* où le passage suivant doit imiter le cri de ce volatile :



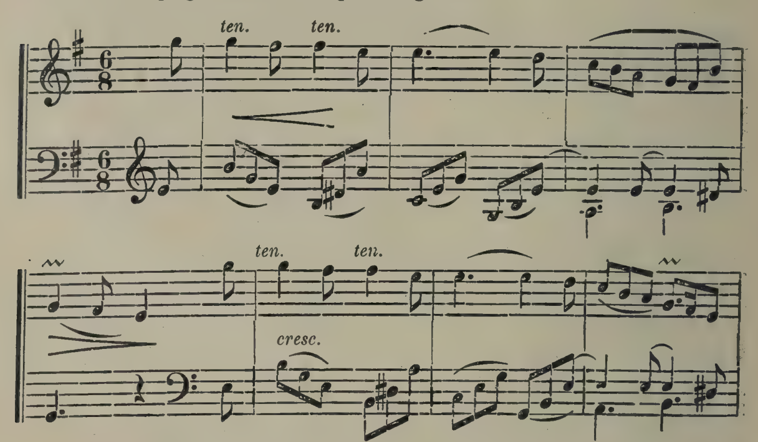
Le *Tambourin* pourrait être rattaché au même genre musical, Rameau cherchant à reproduire dans cette boutade musicale la sonorité bruyante et le rythme cadencé du tambourin.

Il est évident que si Rameau n'avait pas fait autre chose que d'introduire dans la musique de clavecin des traits difficiles à exécuter ou des procédés d'imitation coudoyant le baroque, il ne mériterait pas de figurer parmi les grands clavecinistes ; mais il a des titres plus sérieux à l'estime et à la vénération des musiciens de tous les temps.
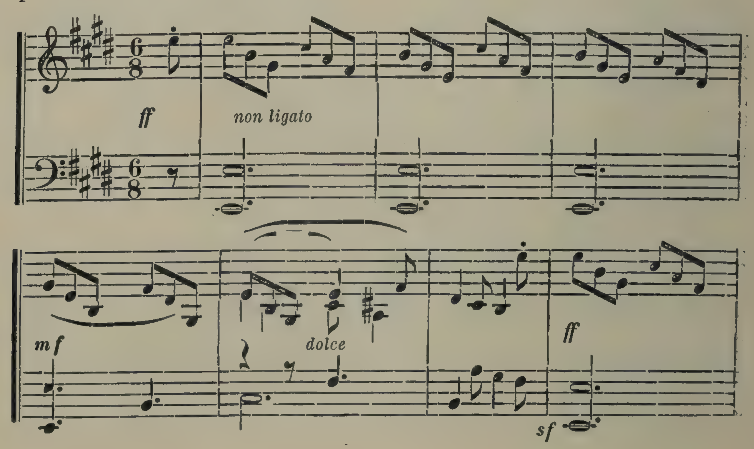
Les deux *Gigues* en rondeaux publiées par Pauer (cin-

quième cahier de *Alte Claviermusik*) sont chacune dans son genre des compositions exquises à placer à côté des meilleures, non seulement de Couperin, mais de J.-S. Bach lui-même.

La première en Mi mineur (allegretto) se distingue par l'accent mélancolique du thème principal et par le charme d'un accompagnement simple et gracieux :
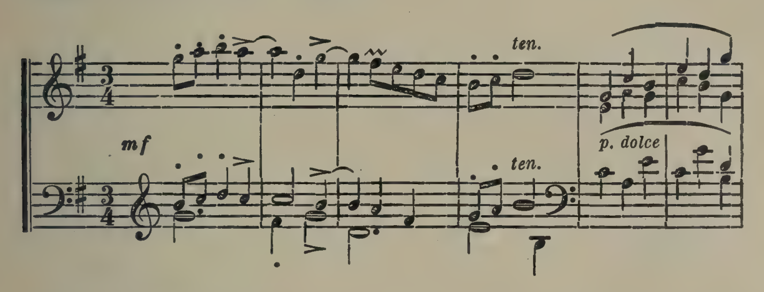


La seconde, en Mi majeur, a tout l'éclat, le brillant qui caractérisent habituellement ce genre de morceaux. On voit par la citation ci-dessous :



que l'exécution de ce morceau exige un mélange de force et de légèreté qu'il n'est pas toujours facile d'obtenir.

Les *Tendres plaintes*, rondeau en Ré mineur, ont, comme la première gigue un accent mélancolique tandis que les deux *Menuets* sont pétillants d'esprit et de gaîté. Ce sont, dit A. Méreaux, « des bijoux de grâce et de sentiment. » La mélodie du premier (Sol majeur) :



est une adaptation au clavecin d'un des plus beaux chœurs de *Castor et Pollux*, le chef-d'œuvre de Rameau.

Comme tous les clavecinistes, Rameau a beaucoup usé des « agréments », mais il l'a fait avec goût, de telle sorte que les ornements qu'il emploie rehaussent véritablement l'attrait de ses compositions.

D'une manière générale on peut souscrire au jugement de Méreaux déclarant que le style du compositeur français est « tout individuel, » qu'il n'a pas « de rapport avec celui de J.-S. Bach ou de Händel. » S'il présente à un moindre degré certaines qualités spéciales qui sont caractéristiques du génie italien et du génie allemand, il a en partage des qualités essentielles, la sobriété, la clarté, qui, pour être éminemment françaises, ne sont point à dédaigner. La faveur dont Bach jouit de nos jours dans le monde musical pourrait avec autant de raison s'attacher à Rameau dont les œuvres parfaitement limpides reposent agréablement des complications savantes, mais souvent peu intelligibles, dans lesquelles certains compositeurs modernes d'outre-Rhin se complaisent.

A la liste des clavecinistes français, nous ajouterons le

belge Henri Dumont, né à Liège en 1610, mort en 1684. Organiste de l'église Saint-Paul, à Paris, puis maître de chapelle du roi, Dumont a composé des *messes*, des *cantiques sacrés*, des *motets* et divers morceaux pour orgue et clavecin. Pauer a publié de lui une *Allemande* en Ré mineur qui ne manque ni de charme ni d'originalité.

CHAPITRE IV

Les clavecinistes en Allemagne.

Avant Bach. — Händel et Bach. — Après Bach.

En Allemagne, comme en France et en Italie, l'art de jouer du clavecin se développa parallèlement avec l'art de jouer de l'orgue. Souvent les morceaux pour clavecin n'étaient qu'une reproduction, dans un cadre plus restreint, de pièces primitivement écrites pour l'orgue ; ce n'est guère que depuis la seconde moitié du seizième siècle que les compositions pour clavecin eurent une individualité en rapport avec les ressources de cet instrument.

Parmi les organistes du quinzième siècle qui préparèrent l'avènement de la musique de clavecin, on cite : **BERNARD L'ALLEMAND** (1445) ; le Nürembergeois **CONRAD PAULMANN**, musicien aveugle dont la célébrité fut très grande et qui mourut à Munich en 1473 ; **ARNOLD SCHLICK**, auteur d'un curieux recueil de compositions pour l'orgue et pour le luth ; **PAUL HOFHAIMER**, mort en 1537, dont quelques fragments pour le luth sont parvenus jusqu'à nous.

Vers le milieu du seizième siècle, le luth fut supplanté par le clavecin. En 1560, **S. GORLIER**, à Lyon, publia un premier livre de *Tablature d'Espinette.* En Allemagne, des ouvrages du même genre furent publiés par **AMMERBACH**, organiste à Leipzig, en 1575, et par **B. SCHMID**, organiste à Strasbourg, en 1577.

A la fin du seizième siècle, la musique instrumentale en Allemagne eut un représentant qualifié en la personne de

Leo Hasler, auteur de nombreuses compositions toutes pénétrées d'un souffle profondément religieux. Né en 1564 à Nüremberg, Hasler se rendit en 1584 à Venise, afin d'y poursuivre ses études sous la direction d'André Gabrieli. Après un séjour d'une année seulement en Italie, Hasler revint dans sa patrie où on lui offrit immédiatement une place d'organiste à Augsbourg. En 1601, Hasler se fixa à Vienne et entra dans la maison de l'empereur Rodolphe II, qui apprécia hautement ses services et lui marqua son amitié en lui conférant des titres de noblesse. En 1609, l'éminent organiste accepta des offres très honorables de la cour de Saxe. Hasler mourut en 1612, pendant un voyage qu'il faisait avec l'électeur.

Léo Hasler fut le créateur du *style mélodique* en Allemagne. Parmi ses compositions pour clavecin on peut mentionner son *Lustgarten newerteutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Introden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen.* (Nüremberg, Kaufmann, 1601.) Le style du compositeur nürembergeois eut des imitateurs dont les principaux sont : Christian Erbach, de Augsbourg, Hiéronymus Prätorius, de Hambourg, Gumpeltzhaimer, Melchior Franck et Samuel Scheidt, de Halle.

Au point de vue de la virtuosité, tous les musiciens dont les noms précèdent furent dépassés par le claveciniste **Jean-Jaques Froberger**, né en 1635 à Halle.

Peu de temps après le rétablissement de la paix en Allemagne, l'ambassadeur de Suède, de passage à Halle, entendit Froberger et fut tellement impressionné par cette audition qu'il engagea le jeune artiste à l'accompagner à Vienne ; Froberger accepta avec reconnaissance ; charmé par son jeu, l'empereur Ferdinand III le prit sous sa protection et l'envoya à Rome afin d'y poursuivre ses études avec Frescobaldi. Après avoir séjourné trois ans en Italie, Froberger se rendit à Paris où on le proclama le plus grand claveciniste de l'Allemagne. A Dresde, où il se fit entendre à la cour, l'électeur lui offrit un chaîne d'or et lui remit une

lettre pour l'empereur qui l'accueillit avec une extrême bienveillance et le nomma claveciniste de la cour. L'ambition grandissant avec le succès, Froberger prit en 1662 la résolution de conquérir de nouveaux lauriers en visitant des pays lointains. Ce voyage fut fécond en incidents extraordinaires; en France, le malheureux Froberger fut assailli par des brigands qui le dépouillèrent à tel point qu'il arriva à Calais n'ayant plus que quelques ducats en poche. Toutefois il s'embarqua sur un bateau qui devait le transporter en Angleterre. Mais par surcroît de malheur, au moment où on allait parvenir au terme de la traversée, le bâtiment fut capturé par des pirates. Froberger se jeta à la mer, et comme il était bon nageur, il atteignit le rivage sans trop de difficulté. Des pêcheurs compatissants le recueillirent et lui donnèrent un vêtement de matelot, costume sous lequel il fit son entrée à Londres. Etranger, sans appui, « le premier claveciniste de l'Allemagne » erra longtemps dans les rues de la capitale, cherchant vainement un abri. Ses pérégrinations l'ayant conduit devant l'abbaye de Westminster, il entra dans l'immense nef et là, fléchissant les genoux, il remercia Dieu de l'avoir miraculeusement sauvé du danger. Comme il était absorbé dans ses réflexions, une voix qui disait : « Ecoutez donc, mon ami, c'est le moment de vous retirer, » le rappela à la réalité. Son interlocuteur inconnu ayant ajouté : « Vous paraissez bien malheureux, » Froberger s'écria : « En effet, je ne suis certainement pas un enfant du bonheur ; des pirates et des brigands m'ont mis dans un tel état que je ne sais ni comment apaiser ma faim ni où reposer ma tête. » A l'ouïe de ces paroles, le vieillard, qui se disposait à fermer les portes de l'église dont il était organiste, proposa à Froberger de remplir auprès de lui les modestes fonctions de souffleur, lui promettant en échange le vivre et le couvert. Froberger accepta avec empressement et s'acquitta de ses obligations avec d'autant de plus de zèle qu'au fond de son cœur il nourrissait l'espoir de sortir tôt ou tard de sa position obscure sans perdre la faveur de son aimable protecteur. L'oc-

casion ne tarda pas à se présenter, mais sous une forme singulièrement imprévue. C'était à propos de la célébration du mariage de Charles II avec Catherine de Portugal. Ebloui par les splendeurs qui s'étalent à ses yeux, Froberger néglige la manœuvre du soufflet et, à l'instant même où l'organiste va se livrer à un superbe élan, les sons se dérobent sous ses doigts; furieux, il se précipite sur son souffleur; il l'injurie et le maltraite, puis, honteux, il se réfugie dans une pièce adjacente. Profitant de la stupéfaction générale, Froberger tente un coup de maître; vivement, il remplit d'air les soufflets, s'élance à l'orgue et, par quelques dissonnances heureusement résolues, il réussit à éveiller l'attention de l'auditoire. Une dame de la cour croit reconnaître la manière du maître dont elle a jadis pris des leçons à Vienne. Froberger est introduit auprès du souverain à qui il raconte ses étranges aventures. On apporte un clavecin et, pendant plus d'une heure, le claveciniste allemand électrise ses auditeurs.

Le succès fut décisif. Charles II enleva une chaîne d'or qu'il portait à son cou et en fit hommage à l'heureux triomphateur devenu, par un brusque retour de la fortune, le héros du jour et le favori de tous les grands du royaume.

Cependant les dernières années de Froberger furent lamentables; quand il rentra dans sa patrie, celle-ci se montra ingrate et ne lui ménagea pas les déceptions. Pendant sa longue absence, ses adversaires avaient mis en circulation des bruits calomnieux sur son compte; tombé en disgrâce, le musicien naguère adulé ne fut pas même autorisé à s'approcher du trône impérial, afin de se justifier. Dépité, Froberger donna sa démission d'organiste de la cour et se retira à Mayence où, mécontent de lui-même et des autres, il mourut en 1695, à l'âge de soixante ans.

Comme Rameau, Froberger s'essaya dans la musique imitative; c'est ainsi qu'il écrivit une *allemande* destinée à dépeindre un « périlleux voyage » du compositeur sur le Rhin. « La musique, dit à ce sujet Mattheson, représente comment un personnage tend son épée au marinier et tombe à l'eau,...

comment le marinier donne à un pauvre diable un affreux coup avec une longue perche, » etc.

Il convient d'ajouter à la décharge de Froberger qu'en écrivant de la musique soi-disant imitative il ne faisait que se conformer au goût de son époque.

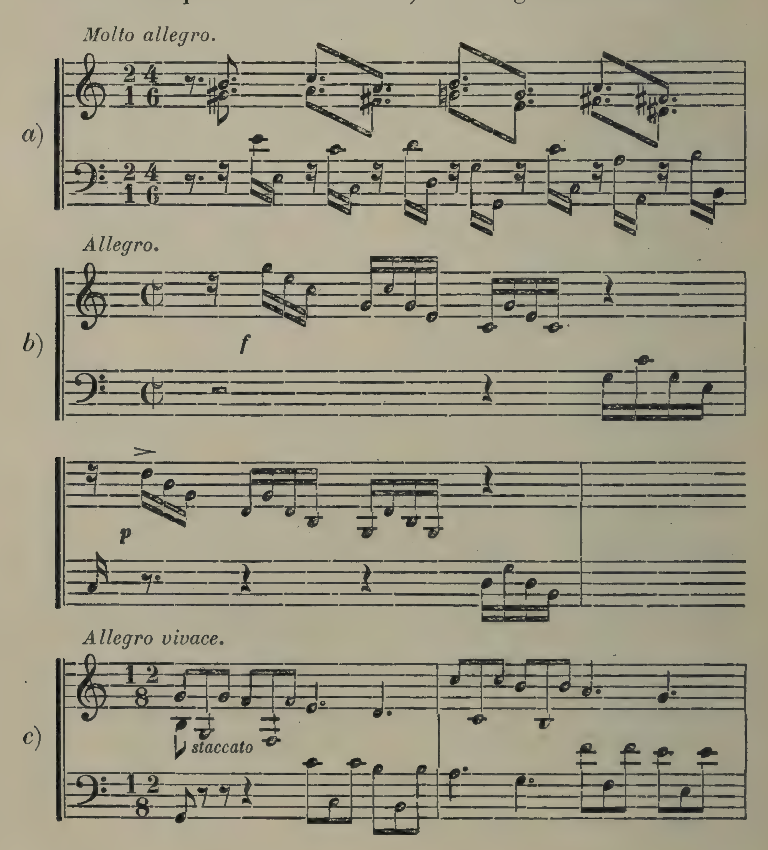
Pauer et Weitzmann ont publié, le premier une *Fantaisie*, le second une *Toccata* de Froberger ; ces deux exemples prouvent qu'il cultivait de préférence la musique fuguée. On cite encore du même compositeur : *Fantaisie* pour clavicembalo et *Diverse curiose e rarissimo partite di Toccate, Ricercate, Capriccio, Fantasia dall'Eccelentissimo et Famosissimo organista Giovanni Giacomo Froberger, per gli amatori di Cimbali, Organi e Instrumenti.* (Mayence, Burgeat, 1695.)

Comme exécutant et comme compositeur Froberger fut dépassé par son contemporain **JEAN-GASPARD KERL**, né en 1625, en Saxe. D'abord, élève de VALENTINI, à Vienne, Kerl continua plus tard ses études à Rome, sous la direction de CARISSIMI. Lors du couronnement de l'empereur Léopold à Francfort (1658), il se rendit dans cette ville où il fut présenté à son souverain qui le reçut avec bonté. Quelque temps après, Léopold envoya à son protégé un *thème* en l'invitant à le traiter le lendemain sur l'orgue. Kerl exprima le désir de ne prendre connaissance du thème qu'au moment de s'asseoir devant son instrument ; on déféra volontiers à ce vœu. Quand l'empereur et les plus hauts personnages de la cour eurent envahi la vaste nef de l'église l'organiste exécuta d'abord un majestueux prélude, puis s'emparant du thème qui venait de lui être remis, il le traita à 2, 3, 4 voix et, avec le secours des pédales, à 5 voix ; à l'extrême surprise des assistants, il introduisit dans son improvisation un contre-thème qu'il traita avec non moins d'habileté que le thème proprement dit ; enfin, il termina le tout par une double-fugue supérieurement exécutée. Outre cela, Kerl joua une *messe* de sa composition qui lui valut l'admiration de tous les assistants. L'empereur lui conféra des titres de noblesse et l'électeur de Bavière le nomma maître de chapelle

à sa cour. Kerl remplit ces fonctions jusqu'à ce que, exaspéré par les cabales des chanteurs italiens, il se fixa à Vienne où la place d'organiste de l'église de Saint-Etienne lui était offerte. Dans ce grand centre musical, Kerl fut très recherché, non seulement comme organiste et compositeur, mais aussi comme professeur de clavecin. Au bout de quelques années, Kerl revint à Munich où il mourut en 1690.

Bien qu'elles soient écrites dans les anciens tons ecclésiastiques, les compositions de Kerl ont cependant certains caractères propres à nos tonalités modernes.

On étudiera non sans profit la *Toccata tutta de salti* (troisième cahier de Pauer, *Alte Claviermusik*) ; les passages que voici ne manquent ni de charme, ni d'originalité :

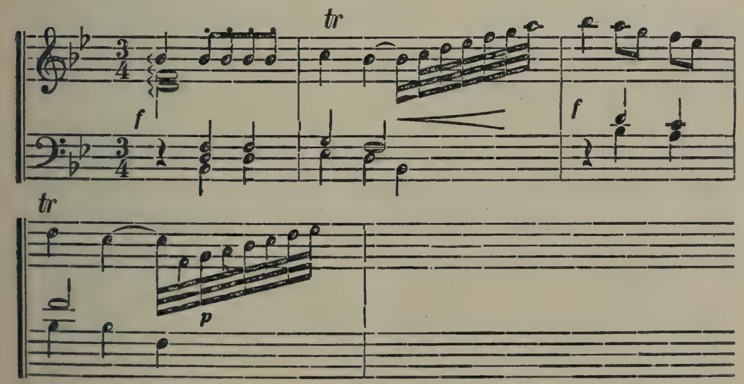


En outre, il y a dans ces diverses formes musicales autant d'éléments d'excellentes *études*, que Clementi ou Czerny ne désavoueraient certainement pas.
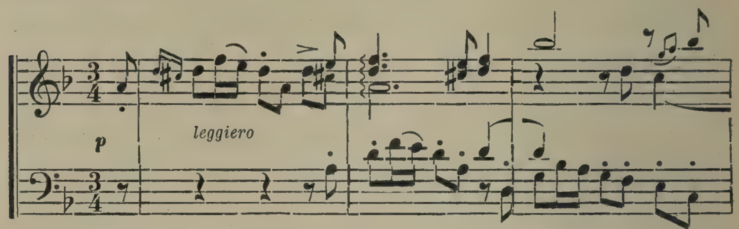
Lorsque Kerl était organiste à Vienne, il avait pour suppléant **Jean Pachelbel**, de Nüremberg. Né en 1653, ce musicien de talent s'efforça de marcher sur les traces de Kerl et, par son travail opiniâtre, il parvint à se créer un nom illustre comme organiste et comme claveciniste. Les compositions de Pachelbel pour clavecin n'étant pas parvenues jusqu'à nous, tandis que ses *chorals* sont encore populaires, ce maître appartient à l'histoire de la musique religieuse en Allemagne.

Vers la fin du dix-huitième siècle, les deux Muffat (père et fils) brillèrent d'un vif éclat. Le premier, **Georges Muffat**, élève de Lulli, fut organiste à Strasbourg et à Salzbourg et, dès 1695, maître de chapelle à Passau. On a de lui douze *Toccates* parues en 1690, à Augsbourg. Muffat introduisit en Allemagne quelques-uns des ornements popularisés en France par Couperin.

Gottlieb Muffat étudia le contrepoint sous la direction de son père et du théoricien J.-J. Fux. Organiste à la cour de Charles VI, Gottlieb Muffat enseigna le clavecin à plusieurs membres de la famille impériale. Weitzmann cite de ce compositeur une *Sarabande* et une *Fugue;* Pauer, deux *menuets* et une *courante*. Le premier menuet en Si *b* majeur dont voici les premières mesures :



est bien dans le caractère de cette danse, et quant à la *Courante,* si elle n'a pas le coloris des compositions appartenant à l'Ecole italienne, elle a cependant de la grâce et de la vie. Dès le début :



on a le sentiment que l'on se trouve en présence d'un musicien original remarquablement doué.

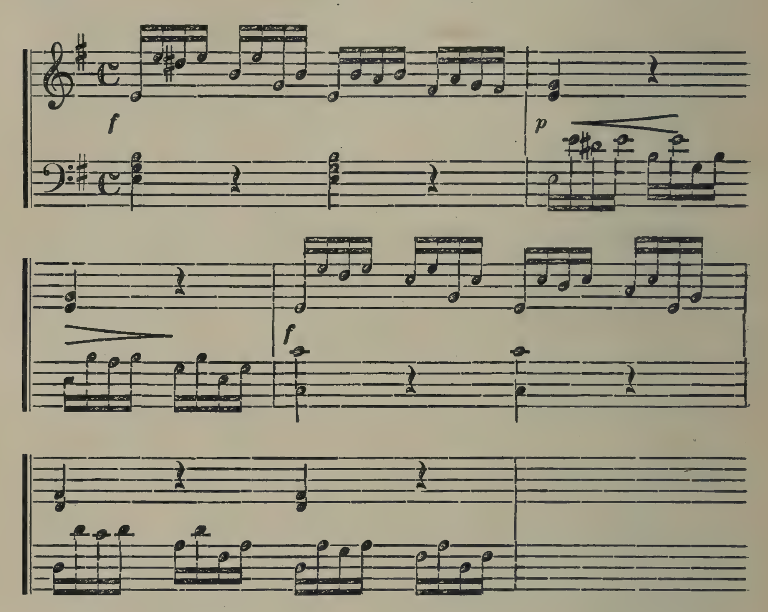
Si l'on dirige ses pas vers l'Allemagne du nord, on y rencontre en premier lieu l'organiste de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, **DIETRICH BUXTEHUDE.** Né en 1635 à Helsingör (Danemark), mort en 1707 à Lubeck, Buxtehude fut un des précurseurs de J.-S. Bach qui, dans sa jeunesse, fit plus d'une fois à pied le voyage de Arnstadt à Lubeck pour entendre le maître dont il admirait la science et la virtuosité. Un petit nombre de compositions de ce musicien distingué ont été livrées à l'impression, entre autres : deux *trios* pour violon, « viola di gamba, cembalo » et sept *suites* pour clavecin dans lesquelles le compositeur « décrit la constitution et les propriétés des planètes. »

Un contemporain de Buxtehude qui, sous certains rapports, appartient à la nouvelle école des clavecinistes allemands, **JEAN KUHNAU**, occupe une place importante dans l'histoire du clavecin. Né en 1667, à Gysing, en Saxe, Kuhnau étudia simultanément et avec un égal succès la jurisprudence et la musique. Cantor à la Thomasschule, à Leipzig immédiatement avant J.-S. Bach, Kuhnau a beaucoup écrit pour le clavecin. On lui doit : *Nouveaux exercices pour clavecin*, première partie, comprenant 7 sections (Leipzig, 1689 à 1695) ; une seconde série de *Nouveaux exercices*, comprenant comme la première 7 sections ; une *sonate* en Si *b* ma-

jeur ; les « Fruit du clavecin en sept *sonates* de bonne invention et méthode pour jouer sur le clavecin ; » une série de morceaux portant le curieux titre que voici : *Représentation musicale de quelques histoires bibliques en six sonates pour jouer sur le clavecin* (Leipzig, J. Tietzen, 1700). Dans la préface de la seconde partie des *Nouveaux exercices pour clavecin*, Kuhnau s'exprime comme suit : « J'ai ajouté une sonate en Si *b* qui plaira aux amateurs. Pourquoi, alors que pas un seul instrument n'a jamais disputé la place au clavecin, pourquoi ne pourrait-on pas traiter des choses semblables sur cet instrument aussi bien que sur les autres ? » Cette sonate en Si *b* majeur est particulièrement intéressante, parce que l'on y surprend l'effort dans le but de créer un style nouveau, bien approprié aux ressources du clavecin, sans toutefois s'affranchir complètement des règles traditionnelles du contrepoint. Les sonates de 1696 intitulées : *Fruits du clavecin*, réalisent un progrès sensible sur la sonate en Si *b* majeur ; on peut supposer que dans l'intervalle Kuhnau s'est familiarisé avec les procédés de l'Ecole italienne bien que, dans une préface, il combatte énergiquement la tendance à attacher plus de prix à ce qui vient de l'étranger qu'aux productions du pays et déclare formellement qu'en Allemagne « on peut recueillir des fruits aussi succulents que chez les Welches. »

Publiées en 1700, rééditées en 1725, les *histoires bibliques* de Kuhnau sont des *sonates* formées de trois à huit morceaux parmi lesquels on remarque une fugue, un choral figuré, des danses, etc. Pauer a publié dans ses *Alte Meister* une sonate de Kuhnau ; le premier morceau, andantino en Ré majeur, ne manque pas d'ampleur et l'adagio qui le suit a de la gravité ; l'œuvre se termine par deux allegros séparés par dix mesures adagio ; les mouvements rapides ont de la grâce, de l'élan ; toutefois, dans son ensemble, cette composition a quelque chose de raide, de compassé ; écrite en entier dans la même tonalité, elle n'est pas exempte de monotonie. Le même reproche peut s'adresser à une **Suite** en Mi mineur que

Pauer a insérée dans son *Alte Claviermusik;* elle se compose d'un *Prélude*, d'une *Allemande*, d'une *Courante*, d'une *Sarabande* et d'une *Gigue*. A l'exception du *Prélude*, qui a de la force et de l'éclat, ces diverses pièces, toutes écrites dans le même ton, distillent l'ennui. Voici les premières mesures du *Prélude*, de beaucoup le meilleur morceau de la série :
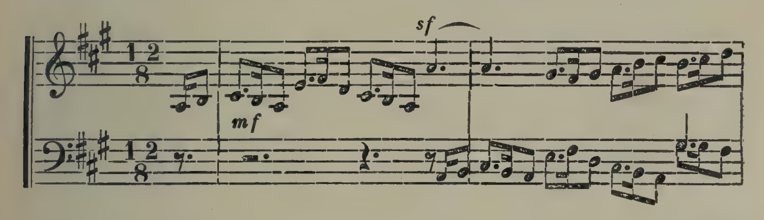


Considéré isolément, ce prélude est un beau spécimen de la musique de clavecin à la fin du dix-huitième siècle ; au point de vue technique, il peut en outre être étudié avec fruit par les pianistes de notre temps.
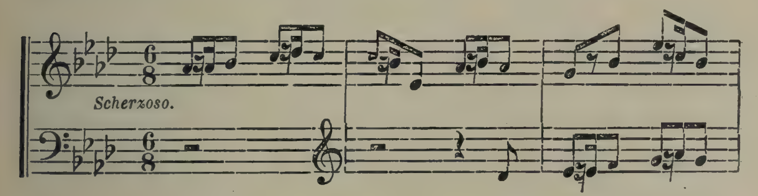
Un autre contemporain de Händel et de Bach, **JEAN MATTHESON**, fit beaucoup parler de lui, non seulement comme musicien, mais aussi comme diplomate. Né le 28 septembre 1681 à Hambourg, Mattheson se fit applaudir, dès 1696, sur le théâtre de Kiel où il jouait les rôles de femmes ; plus tard, engagé comme ténor au théâtre de Hambourg, il y chanta les premiers rôles dans des opéras de sa composition. La

banqueroute du théâtre, et peut-être plus encore, la renommée grandissante de Händel déterminèrent Mattheson à renoncer momentanément à la musique ; en 1705, il entra au service de l'ambassadeur de la Grande-Bretagne, et après la mort de celui-ci, il dirigea les affaires de l'ambassade avec une grande habileté. Sa nomination de directeur de musique au Dôme de Hambourg (1715) le rendit à la carrière musicale à laquelle il demeura fidèle jusqu'à sa mort (17 avril 1764).

Mattheson s'est essayé dans tous les genres ; il a abordé avec succès la musique religieuse et l'opéra ; virtuose accompli, il a écrit pour le clavecin des choses charmantes dont on trouvera quelques spécimens : *Allemande, Courante, Gigue, Sarabande* avec variations, dans le recueil de Pauer, *Alte claviermusik*. Le style de ces diverses compositions est élégant et pur ; la *Gigue* en La majeur, au mouvement très alerte (molto vivace), se distingue par l'originalité du rythme :



Dans une variation (Schweizerweisen, op. 60, N° 8), J. Raff a adopté une allure rythmique à peu près pareille :



La *Sarabande* en Fa mineur a l'accent grave qui convient à cet air de danse ; le thème en est simple et les variations qui l'accompagnent le développent sans le surcharger.

Mattheson ne s'est pas moins illustré comme écrivain que

comme compositeur; critique musicale, histoire, théorie, esthétique, dans tous ces domaines, il a révélé l'étonnante souplesse de son esprit.

Le catalogue des ouvrages de Mattheson comprend entre autres les publications suivantes dont il suffit de donner les titres: *Essai d'un exposé systématique de la musique. — Réflexions sur l'éclaircissement d'un problème musical. — Le parfait maître de chapelle. — De eruditione musica. — Fondements d'une porte d'honneur. — Explication du mot Selah. — Affirmation de la musique céleste sur la base de la raison, de la doctrine de l'Eglise et de l'Ecriture sainte. — Vie de G.-F. Händel. — La défense de l'orchestre. — Le patriote musical. — Sept entretiens sur la sagesse et la musique,* etc.

Au nom de Mattheson il est permis d'associer celui de **Gottfried-Henri Stoelzel**, né en 1690, mort en 1749. Par ses *Passions*, Stoelzel relève de l'histoire de la musique religieuse, mais il appartient aussi à l'histoire du clavecin par la publication d'une *Sonate enharmonique* qui fut insérée après la mort du compositeur dans le journal musical *Musikalisches Allerley*, de 1761.

Les musiciens dont il vient d'être question occupent une place estimable dans les annales de l'art musical; ils furent cependant totalement éclipsés par les deux hommes de génie, Händel et Bach, dont nous avons maintenant à esquisser le portrait.

G.-F. HÄNDEL

George-Frédéric Händel est né le 24 février 1685 à *Halle*. Son grand-père paternel, un honorable orfèvre de Breslau, persécuté pour cause de religion, était venu chercher à Halle un refuge où il ne fût pas inquiété dans sa foi protestante; son arrière-grand-père maternel était un de ces pieux ecclésiastiques de la Bohême expulsés de leur pays en 1625 à cause de leur attachement à la religion réformée. Par ses ascendants Händel appartenait donc à une race vaillante, héroïque, un trait qui marquera de son empreinte les épopées musi-

cales du maître et aussi, quoique dans un cadre plus modeste, ses compositions pour clavecin.

Le père du grand compositeur, GEORGES HÄNDEL, chirurgien du bailliage de Gibichenstein, s'était fixé à Halle et avait épousé en secondes noces la fille du pasteur de Gibichenstein ; il avait eu six enfants de son premier mariage, il en eut deux du second, l'un qui mourut jeune et l'autre qui illustra le nom de sa famille en donnant au monde des œuvres immortelles.

Georges Händel était un homme sérieux, très travailleur ; sa femme joignait à un esprit affiné une piété profonde, sincère. L'auteur du *Messie* hérita de son père l'indomptable énergie du caractère et de sa mère les dispositions sereines qui le maintinrent à égale distance du plat rationalisme et de l'exaltation sectaire de son époque.

Dans une position aisée, la famille Händel donnáit le fortifiant exemple d'une existence bourgeoise marquée du sceau de la plus scrupuleuse probité. Des traditions de large hospitalité régnaient au N° 4 de la Schlammgasse.

Dès sa plus tendre enfance, George-Frédéric Händel révéla un penchant irrésistible pour la musique ; ayant reçu comme étrennes de Noël divers instruments à l'usage des enfants, il remplit bientôt la maison de sonorités plus ou moins agréables ; le père qui voulait faire de son fils, non un musicien, mais « quelque chose de bien, » mit promptement un terme à des productions artistiques de ce genre.

Cependant une tante de Händel lui procura secrètement un clavicorde dont il jouait discrètement pendant la nuit, alors que tout le monde était plongé dans un profond sommeil. Ce qui poussait le jeune Händel à sacrifier ses heures de repos à l'étude du clavecin, ce n'était pas l'intention raisonnée de se consacrer à la pratique de l'art musical, mais uniquement le plaisir qu'il éprouvait à faire de la musique et à en entendre.

Au reste, George Händel, qui, dans son for intérieur, constatait avec bonheur les talents de son fils, ne tarda pas à se

départir de sa sévérité ; non seulement il permit à son enfant de jouer librement du clavecin, mais, sur les conseils de l'électeur de Saxe, il le confia à l'organiste ZACHAU, sous la direction duquel, il se familiarisa avec la science du contrepoint.

En 1702, George-Frédéric Händel fut immatriculé à l'Université de Halle ; se conformant au désir de son père, il apporta beaucoup de zèle à l'étude de la jurisprudence, ce qui ne l'empêcha pas de réserver une place au culte des beaux-arts. Chaque après-midi de vacance, il réunissait chez lui quelques amis avec lesquels il faisait de la musique.

Une circonstance fortuite, la mise au concours des fonctions d'organiste de l'Eglise réformée, eut à cette époque des conséquences décisives au point de vue de la carrière que Händel devait parcourir. Le titulaire de la place ayant emporté dans sa retraite toute la musique d'orgue, on dut chercher, pour le remplacer, un musicien possédant des aptitudes exceptionnelles, capable, en tous cas, de composer, à peu près pour chaque dimanche, de nouveaux morceaux. Händel, bien qu'il n'eût que dix-huit ans, était désigné pour cet office ; il l'accepta, et l'activité à laquelle il se livra détermina chez lui la résolution de se vouer définitivement à la musique ; d'autre part, les succès remportés par le jeune organiste lui acquirent le consentement unanime de ses parents à la réalisation de ses vœux ; en 1703, Händel se rendit à Hambourg afin d'y poursuivre ses études musicales.

A Hambourg, Händel trouva un milieu éminemment favorable à son développement artistique ; en effet, à l'aurore du dix-huitième siècle, la vieille cité hanséatique était un centre de vie musicale. Tandis que des organistes célèbres conservaient religieusement les traditions du grand style ecclésiastique, au théâtre du *Gänsemarck*, les tendances nouvelles étaient brillamment représentées par KEYSER et MATTHESON. Des concerts très fréquentés avaient lieu dans une salle richement décorée.

Captivé par le genre sérieux de Händel, le poète POSTEL

écrivit pour lui une *Passion* qu'il mit en musique en 1704. Cette œuvre de jeunesse n'eut qu'un succès d'estime. Il n'en fut pas de même d'un opéra, *Almira*, qui fit du compositeur le lion du jour, mais qui souleva contre lui la jalousie de Keyser et de Mattheson. Ce dernier provoqua même Händel en duel ; « les deux amis, devenus instantanément adversaires acharnés, raconte M. Félix Clément, mirent flamberge au vent et se battirent comme de vrais soudards au milieu d'un grand concours de spectateurs qui faisaient cercle autour d'eux. » Mattheson fondit impétueusement sur son rival et il l'eût certainement blessé à mort si son épée n'était pas venue se briser contre un bouton de métal que Händel portait à sa redingote.

Encouragé par le succès, Händel composa d'autres opéras, puis, en 1707, il partit pour l'Italie.

« Ce fut, écrit Köstlin, une bonne étoile qui conduisit Händel en Italie. » Le sens de la forme était très développé chez les Italiens ; la mesure, la beauté du son passaient à leurs yeux comme la condition première de toute œuvre d'art. « A l'école des Durante, Corelli, Scarlatti, sous l'influence de chanteurs et de cantatrices qui, possédant une haute culture intellectuelle, ne cherchaient pas seulement l'*effet*, mais surtout l'*accent dramatique*, Händel apprit à apprécier la pureté des lignes et à tenir compte dans ses compositions du caractère spécial de chaque voix. D'un autre côté, les Italiens accueillirent avec sympathie les œuvres du compositeur allemand ; la phrase musicale du « grand saxon, » bien qu'il la comparassent à un bloc de granit, excita leur enthousiasme. Les prodigieux succès que Händel remporta projetèrent sur lui-même de lumineux rayons ; une joie juvénile, ensoleillée est répandue sur les compositions écrites en Italie. Celles-ci constituent sinon le fruit le plus mûr, du moins la plus belle floraison de son génie. »

Durant un séjour qu'il fit à Venise, Händel entra en relations avec l'électeur Ernest-Auguste qui attira le grand musicien à Hanovre et lui remit la direction de sa chapelle.

Suivant les conseils de son noble protecteur, Händel entreprit un voyage en Angleterre qui fut pour le compositeur allemand une tournée triomphale. Ernest-Auguste étant monté sur le trône d'Angleterre en 1714, il fonda une académie royale de musique et en confia la direction à Händel. Malheureusement, l'inflexibilité du maître provoqua le mécontentement des chanteurs italiens en vogue; la noblesse prit fait et cause pour ces derniers et « l'intraitable Allemand » perdit sa place et sa fortune.

Une perte qui l'affecta davantage encore, ce fut celle de la vue. Il n'en composa pas moins jusqu'à la fin de sa carrière, dictant la musique qu'il ne pouvait plus écrire. Le vœu qu'il avait formulé de mourir le jour anniversaire de la mort de son divin Sauveur fut exaucé, il expira le 13 avril 1759, jour du Vendredi saint. La dépouille mortelle de l'auteur du *Messie* fut déposée dans l'abbaye de Westminster au milieu des grands de la nation anglaise.

Le caractère dominant de la personnalité de Händel, c'est la *force*, au point de vue moral comme au point de vue physique. De taille élevée, avec quelque chose d'athlétique dans la structure du corps, Händel était imposant; il possédait en outre une vigueur musculaire peu commune. Un jour que la Cuzzoni (cantatrice célèbre) ne chantait pas comme le maître voulait qu'elle chantât, il s'écria: « Je sais que vous êtes une diablesse, mais moi, je suis le prince des démons, » puis, la saisissant à bras-le-corps, il la porta devant une fenêtre ouverte, la tint suspendue dans l'espace et la menaça de la précipiter sur le sol si elle ne s'exécutait pas. Historique ou légendaire ce récit est un indice significatif de l'impression que Händel fit sur ses contemporains. L'énergie était également le trait fondamental de sa personnalité morale; dans la défense de ses convictions, Händel allait jusqu'au fanatisme. Dans les questions artistiques, il se montra toujours d'une absolue intransigeance vis-à-vis des œuvres portant le cachet de la vulgarité. Se faisant de l'art une idée très élevée, il se considéra comme revêtu d'un sacerdoce, et ce sacerdoce il

s'en acquitta constamment au plus près de sa conscience. L'intraitable Saxon avait une âme de héros ; son style est celui de l'épopée.

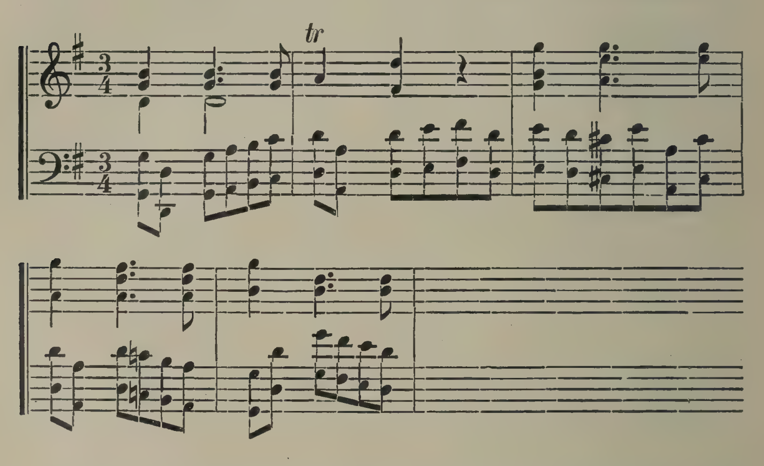
Le bagage musical de Händel est considérable ; l'édition anglaise de ses œuvres ne comprend pas moins de 40 volumes in-folio ; 42 *opéras*, 23 *oratorios*, 200 *cantates avec accompagnement de clavecin*, 63 *motets*, 20 *grandes antiennes, des Psaumes allemands avec orchestre*, 36 *concertos* pour divers instruments (violon, flûte, haut-bois), 18 *concertos* pour orgue, des *suites* et « *lessons* » pour clavecin, des *sonates* pour violon et clavecin, un certain nombre de morceaux isolés, telles sont les principales publications de Händel, et dans toutes on retrouve les mêmes qualités de style, force, grandeur, éclat. Ces qualités apparaissent en traits de feu dans le *Messie*, le plus populaire de ses oratorios, mais ce n'est pas là que nous devons les chercher : l'analyse des grandes compositions du maître n'appartient pas à notre cadre ; c'est uniquement dans les œuvres pour clavecin que nous avons à mettre en lumière les caractères distinctifs de son génie.

L'édition des *Compositions de Händel pour le clavecin seul*, publiée par C.-F. Peters, à Leipzig, renferme 16 *suites*, 3 *lessons*, 1 *chacone* avec 62 variations, 7 pièces diverses et 8 grandes *fugues*.

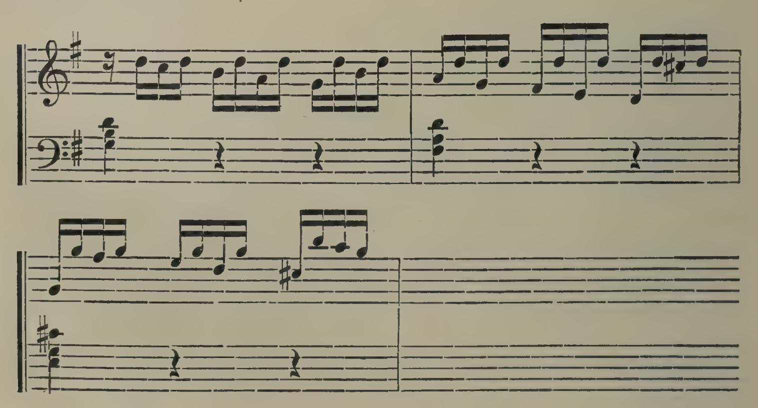
Les suites se composent généralement de quatre morceaux dont le premier est un prélude et le dernier une gigue ; les autres morceaux sont des allemandes, des courantes, des sarabandes, des fugues, des passacailles, des airs variés, etc.

Les variations, appelées aussi *doubles*, sont intéressantes par la manière dont le thème est traité ; celui-ci, ordinairement très simple, ne disparaît jamais sous la multitude des notes, mais chaque variation le présente avec un développement nouveau et progressif ; ce n'est pas la forme musicale seule qui s'enrichit, c'est la pensée même du maître qui suit une marche ascendante ; de telles variations ne sont pas une simple occasion offerte à l'exécutant de faire montre de sa virtuosité, elles ont une valeur réellement artistique. Ces observations s'appliquent non seulement aux variations en

Mi majeur qui terminent la cinquième suite et qui sont très connues en Angleterre sous le nom de *The harmonious blacksmith*, mais aussi aux variations de la *passacaille* en Sol mineur de la septième suite ainsi qu'aux variations de la *chacone* en Sol majeur qui forme la troisième « lesson ». Dans cette composition, on peut admirer le mélange de grâce et d'énergie qui caractérise le style de Händel. Avec ses passages en octaves à la main gauche et ses accords plaqués à la main droite, la seconde variation a beaucoup de vigueur :

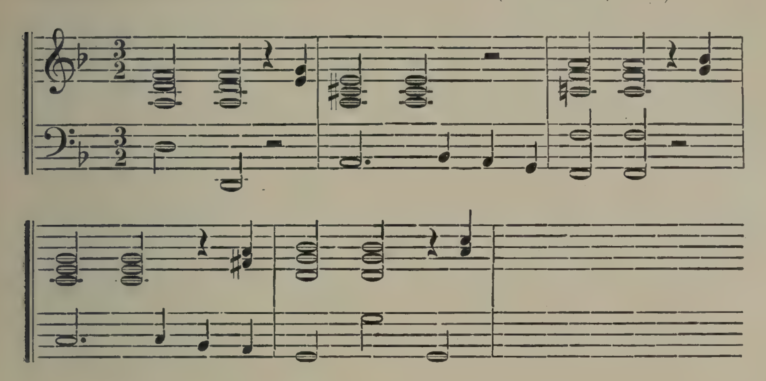


La dix-septième variation, légère, vive, spirituelle, est entraînante :

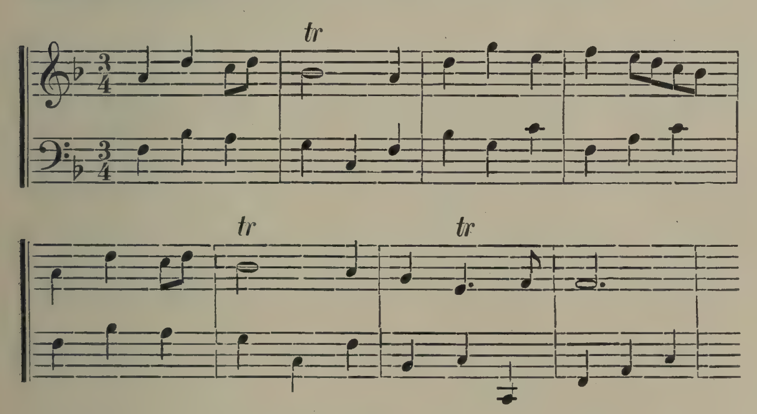


La dernière enfin, la vingtième, en arpèges, a de la puissance ; elle forme, pour l'oreille et pour le sens artistique, une conclusion très heureuse de l'œuvre entière.

Les accents austères ne sont point étrangers aux œuvres de Händel pour clavecin ; on en jugera par les premières mesures de la *sarabande* en Ré mineur (onzième suite) :

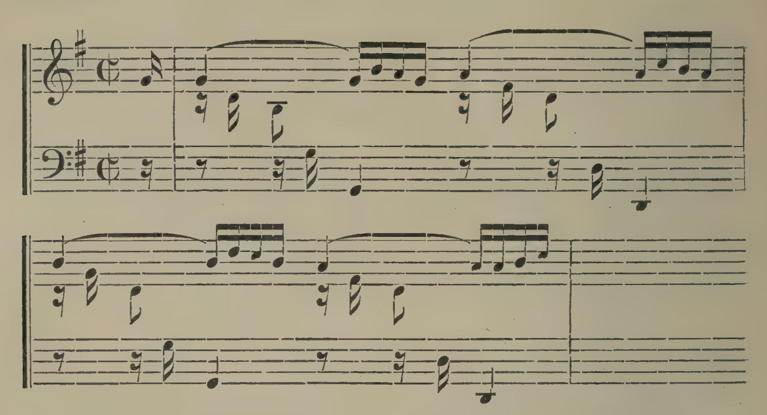


D'autres fois, la pensée du maître prend un tour éminemment gracieux ; ainsi dans les deux *menuets* en Fa majeur ; voici les premières mesures du second :

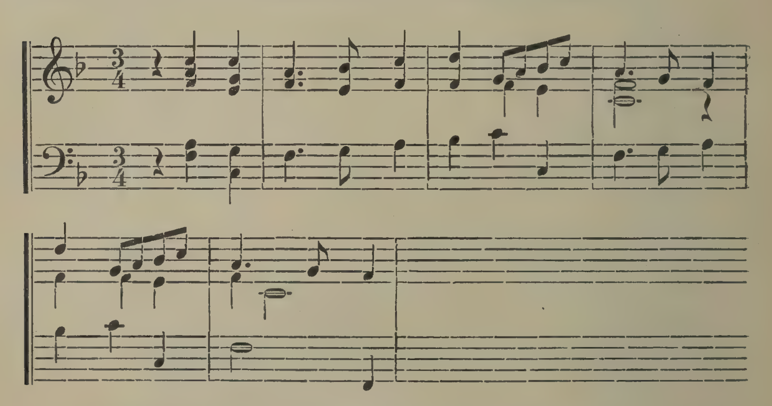


Ailleurs le compositeur s'exprime en un style tout à la fois pittoresque et élégant ; ainsi dans un *prélude* en Sol majeur, dans l'*allemande* et dans l'*allegro* de la quatorzième

suite en Sol majeur ; le début de ce dernier morceau est brillant :



ou bien encore il semble vouloir entonner un chant de victoire comme dans sa *fantaisie* en Do majeur ou dans sa *chacone* en Fa majeur, dont le commencement fait penser à certains chœurs du *Messie* ou de *Judas Maccabée*.



Au reste, on peut se faire une idée suffisamment exacte et complète des divers aspects sous lesquels le génie de Händel apparaît dans ses compositions pour clavecin en étudiant avec soin la *leçon* (lesson) en Si *b* majeur que Peters a publiée dans son recueil ; le premier morceau dont les accords arpégiés se suivent majestueusement, ressemble

au portique monumental d'une cathédrale ; le second morceau, vigoureusement rythmé, sonne comme une fanfare ; le troisième, un *air* varié, est original et les cinq variations qui l'accompagnent laissent les esprits sous une excellente impression.

Un auteur déjà fréquemment cité, A. Méreaux, s'exprime comme suit sur les œuvres de Händel pour clavecin : « Les pièces de Händel sont toutes remarquables par le naturel et l'élévation des idées, par la carrure mélodique, la coupe régulière, le coloris vrai, la distinction, la clarté qui en rendent l'étude si séduisante. Dans les savantes combinaisons que Händel emprunte souvent au contrepoint et au genre fugué, il fait concerter les parties dialoguées avec une aisance parfaite ; il enlace et met en relief les imitations avec une pureté d'harmonie et une simplicité d'agencement qui permettent de faire chanter et se répondre toutes les parties avec un intérêt égal et soutenu, qu'aucune aspérité possible pour l'exécutant ou pour l'auditeur ne vient jamais altérer. Händel parle toujours la langue divine des sons ; il en a la révélation et le sens intime.

» Aussi quel choix d'intervalles ! quel bonheur d'intonations ! Comme tout est musical ! Il fait, quand il veut, et il l'a fait en maître, de la musique compliquée, mais c'est toujours, et avant tout, de la musique. Pour lui, la complication des sons sans l'effet musical n'existe pas ; c'est qu'il possède également les mystères du sensualisme (*sic*) et de la philosophie de son art. Voilà la raison de l'impression soudaine et sympathique que produisent toujours, et sur tous, ses œuvres bien interprétées[1]. »

Il n'est guère possible de poser des règles quant à l'interprétation des œuvres des grands musiciens en général, et de Händel en particulier. A cet égard, c'est à l'intelligence musicale du maître qu'il appartient de diriger l'élève dans la bonne voie. Voici cependant sur ce sujet quelques observa-

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 54.

tions de Méreaux qui peuvent avoir leur utilité : « Il faut d'abord, dit-il, apporter dans l'exécution de cette musique tout ce qui constitue la grandeur, qui en est le caractère distinctif. Ainsi, la modération dans le mouvement, la mesure pleine et soutenue, la diction large, la sonorité puissante, la correction, les nuances bien tranchées, sans afféterie,... et quant à l'expression, il la faut subordonner au cachet grandiose du maître ; les éléments de cette expression sont la noblesse, l'énergie, une certaine chaleur, tempérée toutefois et contenue par la gravité qui convient à la largeur de ces compositions [1]. »

Outre l'édition de *Peters*, dont il a été question plus haut, il existe un recueil des compositions de Händel pour clavecin, publié par *H. Litolff*, à Brunswick, et un choix des mêmes compositions dans les publications de la *Deutsche Händelgesellschaft* (première année, seconde livraison, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1858). Enfin le dix-huitième volume de la *Bibliothèque classique des pianistes*, éditée par la maison Schönenberger, sous la direction de F.-J. Fétis, est entièrement consacré à Händel qui s'y trouve représenté par ses compositions les plus typiques pour clavecin.

J.-S. BACH

Jean-Sébastien Bach est né le 16 mai 1685 à *Eisenach*, en Thuringe; il comptait parmi ses parents toute une tribu d'organistes distingués et lui-même devait faire souche d'une longue série de musiciens du plus grand mérite.

Parmi les ancêtres de J.-S. Bach, le plus ancien sur lequel on possède des renseignements un peu précis, c'est Veit Bach qui, chassé de Presbourg par la persécution, se fixa à *Wechlar*. Meunier de son état, il cultivait la musique à ses heures de loisir ; il eut deux fils, Hans Bach et Jean Bach ; le second, tapissier, n'hérita pas des goûts artistiques de son père ; il n'en fut pas de même du premier qui, après avoir été boulanger, se voua complètement à la musique.

[1] Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 54.

Hans BACH, le boulanger-artiste de Wechlar, eut trois fils: Jean BACH, né en 1604, organiste à Erfurth, mort à Gotha, chef de la branche des Bach d'Erfurth; Christophe BACH, né en 1613 à Wechlar, puis établi à Eisenach, chef de la branche des Bach de Thüringe; enfin, Henri BACH, chef de la branche des Bach de Weimar.

Christophe BACH, le chef de la branche thuringienne eut à son tour trois fils: George-Christophe (1641-1697), cantor à Schweinfurth; Jean-Ambroise (1643-1695), directeur de musique à Erfurth, puis à Eisenach, père de Jean-Sébastien; enfin, Jean-Christophe (1645-1694), directeur de musique à Arnstadt.

Jean-Ambroise BACH eut six fils: Jean-Valentin, Jean-Christian, Jean-George, Jean-Christophe, Jean-Jacob, et, le plus célèbre de tous: **JEAN-SÉBASTIEN**. Jean-Jacob fut hautboïste à la cour de Suède; Jean-Christophe, organiste à Ohrdruff, eut l'honneur d'être le premier maître de clavecin de Jean-Sébastien; les autres frères du grand compositeur sont beaucoup moins connus.

Fils, petit-fils, arrière-petit-fils, neveu de musicien, Jean-Sébastien Bach apporta en naissant des prédispositions tout à fait exceptionnelles pour l'art qu'un si grand nombre de ses ascendants avaient illustré. Ce que Bach hérita aussi de ses devanciers, c'est, comme Händel, l'énergie morale dont Veit Bach avait donné l'exemple quand il avait pris le chemin de l'exil plutôt que de renier sa foi, puis aussi l'habitude du travail et enfin une piété sereine qui, pour être très vivante, n'excluait aucunement la jovialité, la bonne humeur.

Le pays où s'écoulèrent les années d'enfance du futur compositeur dut aussi exercer une certaine influence sur la formation de son caractère. Lorsque Jean-Ambroise BACH parcourait les belles campagnes de la Thuringe, il prenait souvent pour compagnon de route son petit Jean-Sébastien, à qui il parlait avec amour de Martin Luther, de la Wartbourg et de ses héros.

Ce que fut l'influence de la mère, née LÄMMERHIRT, sur son enfant, on ne saurait le dire, car Jean-Sébastien était fort jeune quand elle mourut; il perdit également son père de bonne heure (en 1695), circonstance qui détermina Jean-

Christophe Bach, l'organiste d'Ohrdruff à le recueillir dans sa maison, afin de lui enseigner les éléments de la musique. Jean-Christophe se montra bon mais sévère pédagogue. Ayant découvert dans la bibliothèque de son frère aîné un cahier contenant des morceaux de Froberger, Kerl, Pachelbel, etc., Jean-Sébastien exprima le désir de pouvoir en disposer afin d'en étudier le contenu. Jean-Christophe, qui avait son système de pédagogie musicale nettement arrêté, refusa. Jean-Sébastien parvint toutefois à s'emparer du cahier si ardemment convoité et, en moins de six mois, aux pâles rayons de la lune, il le copia et le logea presqu'en entier dans sa mémoire. La supercherie ayant été découverte, Jean-Christophe séquestra les copies qui, après sa mort, retombèrent entre les mains de celui qui avait passé tant de nuits blanches pour les achever.

Malheureusement le dernier soutien qui restât au jeune musicien ne devait pas tarder à lui manquer; effectivement, quatre ans après la mort du père, Jean-Christophe le suivit dans la tombe, laissant son frère cadet, à l'âge de quatorze ans, complètement seul au monde. En cette triste occurence la belle voix de Jean-Sébastien lui fut d'un précieux secours; comme il s'était rendu avec un de ses camarades à *Lünebourg*, il fut immédiatement engagé en qualité d'enfant de chœur au collège Saint-Michel. Cet avantage fut de courte durée : au bout de peu de temps la perte de sa voix rendit sa position plus critique, plus désespérée que jamais. « On ne comprend pas, dit un biographe de J.-S. Bach, comment il pourvut à son entretien durant son séjour de trois années à Lünebourg ; dès ses jeunes années, ajoute-t-il, Bach dut certainement déployer une volonté de fer, un trait dans lequel, comme dans plus d'un autre, il ressemble à Luther. »

Malgré ce que sa situation avait de précaire, Bach fit souvent, à pied, le voyage de Lünebourg à Hambourg, afin d'entendre le vieux et célèbre organiste Reinken. L'art de jouer de l'orgue étant à cette époque environné de mystère, Jean-Sébastien dut recourir à un déguisement pour pénétrer dans

l'église Sainte-Catherine, se blottir dans un angle et, de là, observer le jeu du maître sans éveiller ses soupçons.

Les progrès du jeune musicien durent être rapides, car, dès 1703, il appartient, comme violoniste, à la chapelle ducale à WEIMAR.

L'année suivante, nommé organiste à ARNSTADT, Bach passa trois années dans cette ville. C'est pendant cette période de sa vie que, pour se familiariser avec l'emploi du clavecin, il transcrivit seize *concertos* de violon de Vivaldi, composa des préludes de chorals, des variations, une cantate et quelques pièces de circonstance. Au sujet de ces dernières il faut observer que tout ce qui causait à Bach une émotion quelconque était immédiatement traduit dans le langage des sons.

Organiste hors de pair, avec cela, esprit très indépendant, Bach introduisait dans l'exécution des chorals des innovations qui se justifiaient au point de vue de l'art, mais qui jetaient le trouble dans la congrégation. De là certains mécontentements dont les registres du consistoire d'Arnstadt renferment de curieux échos. A ces sujets de plaintes, d'autres s'ajoutèrent ; Bach invita une cantatrice étrangère à se produire dans un concert, afin « d'apprendre à chanter aux dames d'Arnstadt ; » il prolongea d'un mois un congé qui lui avait été accordé pour se rendre à Lübeck. En conflit avec les autorités d'Arnstadt, Jean-Sébastien accepta les offres qui lui furent faites de prendre à Mulhausen la succession de l'organiste AHLE, compositeur de mérite à qui l'on doit des cantiques de belle facture et d'inspiration franchement religieuse.

A *Mulhausen*, cité impériale de la Thuringe, située sur les bords de l'Unstrut, Jean-Sébastien Bach épousa sa cousine, Maria-Barbara BACH dont il eut quatre fils : Wilhelm-Friedemann, Charles-Philippe-Emmanuel, Jean-Gottfried, Léopold-Auguste. On sait peu de chose sur la vie intérieure de la famille Bach, mais, ainsi que l'observe *Köstlin*, pour quiconque s'entend à « lire entre les tons, » bien des grands ou

petits *préludes* parlent clairement des joies et des tristesses d'une existence riche en sentiments intimes ; en dépit de son apparente sécheresse le *Clavecin bien tempéré* lui-même raconte plus d'une scène tendre et enfantine.

Des tiraillements analogues à ceux qui avaient motivé le départ de Bach d'Arnstadt motivèrent son départ de Mulhausen ; il donna sa démission le 25 juin 1708 et la même année il fut nommé organiste de cour du duc Wilhelm-Ernest de Saxe-Weimar.

Les neuf années que Bach passa à Weimar sont entre les plus heureuses de sa vie. Les œuvres écrites à cette époque ont une fraîcheur toute juvénile. C'est à la fin du séjour à Weimar, en 1717, que Bach se rencontra à Dresde avec l'organiste français MARCHAND ; voici en quels termes *Marpurg* raconte ce curieux épisode d'une vie d'artiste : « Pendant son exil de France, Marchand vint en 1717 à Dresde ; il joua avec un succès prodigieux devant le roi de Pologne qui lui fit un cadeau royal de quelques mille thalers. Le directeur de la musique de ce prince était alors un Français nommé VOLUMIER qui, soit qu'il commençât à être jaloux du bonheur de son compatriote, soit que celui-ci l'eût indisposé en quelque manière, exposa aux musiciens de la chapelle que Marchand se moquait de tous les clavecinistes allemands et les engagea à rechercher par quel moyen on pourrait abattre l'orgueil de ce Goliath dans le cas où il ne serait pas possible d'obtenir son éloignement de la cour. Sur l'assurance qui lui fut donnée que l'organiste de la cour, à Weimar, Sébastien Bach, était un homme capable, sinon de surpasser l'organiste français, du moins de se mesurer avec lui, Volumier écrivit à Weimar et invita M. Bach à se rendre immédiatement à Dresde, afin d'y rompre une lance avec le célèbre M. Marchand. Bach vint et, à l'insu de Marchand, mais avec l'assentiment du roi, il assista comme auditeur à un concert de la cour. Après que le claveciniste français se fut produit, entre autres dans une *chanson variée* et qu'il eut été vivement applaudi soit à cause de ses innovations dans l'art de jouer du

clavecin, soit à cause de la perfection de son jeu très net et plein de feu, Bach fut invité à essayer à son tour le clavecin. Répondant à cette invitation, il préluda brièvement mais magistralement ; reprenant ensuite la chanson de Marchand, il l'accompagna d'une douzaine de variations improvisées avec un art tellement surprenant que jamais encore on n'avait entendu chose pareille. » Marchand, qui avait jusqu'alors défié tous les organistes les plus réputés, n'eut pas de peine à reconnaître la supériorité de son émule, aussi se déroba-t-il prudemment lorsque Bach lui proposa de poursuivre sur l'orgue le duel musical entrepris sur le clavecin.

A la fin de 1717, Bach fut nommé organiste à KŒTHEN. C'est dans cette ville qu'il commença la rédaction d'un ouvrage d'importance capitale pour l'étude du piano, le *Clavecin bien tempéré.* C'est également à Kœthen qu'il écrivit des *inventions*, des *sonates*, des *symphonies*, des *concertos*, des *suites*, etc., autant d'œuvres remarquables à divers titres.

Un douloureux événement assombrit le séjour de Jean-Sébastien à Kœthen ; en 1720, il perdit la compagne fidèle et dévouée qui éclairait son modeste intérieur d'un joyeux rayon. L'éducation des enfants rendant la présence d'une femme indispensable dans la maison, Bach épousa en secondes noces Anna-Magdalena Wülcken, musicienne distinguée qui porta un grand intérêt aux compositions de son mari et qui lui fut un précieux appui dans les dures épreuves que l'avenir lui tenait en réserve. Bach écrivit pour elle le *Petit cahier de piano de Anna-Magdalena Bach*, recueil de vingt-quatre morceaux faciles dont quelques-uns sont de véritables perles musicales.

Pendant son séjour à Kœthen, Bach composa en outre des *préludes*, des *concertos*, des *sonates*, pour clavecin, des *trios*, des morceaux d'orgue, compositions qui portent toutes le sceau d'une parfaite maîtrise ; au point de vue de l'habileté technique, Bach n'avait plus de progrès à réaliser.

En 1723, le maître vint occuper la dernière étape de sa

vie en succédant à Kuhnau dans les fonctions de **cantor** et **organiste** de la Thomasschule, à Leipzig.

Fondée au treizième siècle, l'**Ecole de Saint-Thomas** faisait primitivement partie d'un couvent d'augustins. Lors de la Réformation, elle fut adjugée à la ville de Leipzig à la condition que l'on y cultivât la musique religieuse. En échange de l'éducation qu'ils y recevaient, les élèves devaient chanter dans les églises. Les fondations dont l'école retirait le bénéfice lui permettaient de recevoir de cinquante à soixante internes. Au moment où Bach en franchit le seuil, cet établisssement était dans un état de décadence épouvantable; sales et ignorants, les élèves donnaient en outre le triste exemple de la plus complète indiscipline.

Les fonctions de cantor n'avaient pour Bach aucun attrait; elles comprenaient, outre sept leçons de chant par semaine, l'enseignement du latin, de la grammaire et du catéchisme de Luther (en latin). Heureusement le grand musicien trouva une compensation aux désenchantements d'un travail pénible et fort mal rétribué (87 thalers, 16 boisseaux de blé et 13 thalers pour le bois et la lumière) dans les devoirs auxquels l'astreignit son titre de directeur de musique. Comme tel, Bach avait non seulement à exercer une surveillance générale sur le chant religieux, mais aussi à diriger chaque dimanche l'exécution de motets ou de cantates dans les églises de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas, office qui n'était point une sinécure à cause de l'extrême complication du service divin.

Heureux dans ses créations artistiques, Bach rencontra dans l'accomplissement de ses fonctions et dans les circonstances intimes de sa vie de famille bien des causes de découragement et de tristesse. Les conflits qui avaient éclaté à Arnstadt et à Mülhausen se renouvelèrent et s'accentuèrent à Leipzig, conflits avec l'Université à propos de direction musicale, conflits avec la ville à propos de restauration de la musique religieuse, conflits avec les autorités scolaires à propos de la nomination des moniteurs du chœur, enfin, de

tous les conflits, le plus terrible, le conflit avec l'esprit du temps qui menace tous ceux qui dépassent le niveau de leur époque et les isole au milieu de leurs contemporains. Mais plus que tout cela, la mort de douze enfants enlevés à la fleur de l'âge, l'inconduite d'un fils tendrement aimé furent pour le noble vieillard une croix lourde à porter. Enfin, à ces diverses causes de tristesse s'en ajouta une dernière, la cécité. Des opérations plusieurs fois répétées n'eurent d'autres résultats que de briser les forces du maître qui, dans l'angoisse de son âme, dicta à son neveu un admirable cantique, son « chant du cygne. » Peu de temps avant la fin, Bach recouvra pour quelques intants la vue ; encore une fois il put contempler les splendeurs de la nature, les visages aimés des siens, puis il s'endormit en paix ; c'était le 20 juillet 1750, à neuf heures du soir. Peu de personnes comprirent l'étendue de la perte que l'on venait de faire. Les mérites du modeste cantor n'étaient pas appréciés de la foule ; ils étaient ignorés à l'étranger. A peine l'école pour laquelle durant bien des années, Bach avait dépensé le meilleur de ses forces et de son temps se montra-t-elle émue de sa mort. Le successeur de Bach attendait en soupirant la place que le comte de Brühl lui avait depuis longtemps promise.

Le cimetière dans lequel fut déposée la dépouille mortelle du compositeur ayant été bouleversé, on a pendant plus d'un siècle ignoré la place exacte où se trouvaient les cendres de Jean-Sébastien Bach. Grâce aux recherches faites en 1894 et 1895 par le Dr W. Hiss, professeur d'anatomie, avec l'assistance du sculpteur Seffner, on est aujourd'hui définitivement fixé à cet égard.

Si l'on réunit en un faisceau les traits les plus significatifs de la vie de J.-S. Bach, afin d'en dégager une reconstitution de sa personnalité morale, on dira qu'au tréfond de son caractère il y a un souffle puissant de religiosité vraie aussi éloignée d'un formalisme sans vie que d'un piétisme exubérant. Celui qui intitulait un morceau de musique : « Pensées édifiantes d'un fumeur de pipe, » ne devait pas s'envelopper du

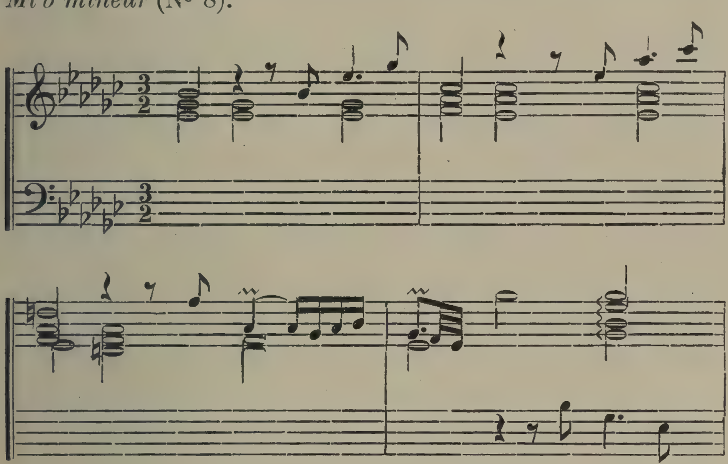
manteau d'une austérité hypocrite et, d'autre part, la confiance au Père céleste était bien vivante chez l'homme dont on a pu dire que malgré ses épreuves il avait toujours été heureux. On ne s'étonnera donc pas si Bach se sentit porté vers la musique d'église plutôt que vers l'opéra, et si le choral protestant est l'expression la plus pure et la plus parfaite de son génie.

Nous n'avons pas à caractériser ici la musique religieuse de Bach, mais uniquement les compositions du maître écrites pour clavecin. Celles-ci, très nombreuses, comprennent, outre le clavecin bien tempéré, des Suites, des Symphonies, des Concertos, des Inventions, des Fantaisies, des Variations, etc.

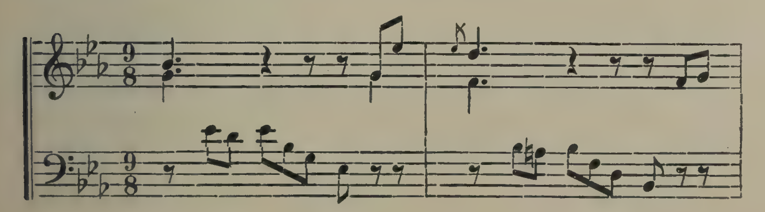
C'est à Kœthen que Bach composa la première partie du *Clavecin bien tempéré*, ouvrage qu'il termina, en 1740, à Leipzig. Devenu le bréviaire des pianistes, le *Clavecin bien tempéré* est une collection de quarante-huit *préludes* et *fugues* embrassant toutes les tonalités usitées dans la musique de piano. Tous ces morceaux appartenant au style fugué, il semble qu'une incurable monotonie devrait planer sur le recueil ; or, il n'en est rien tant est grande la variété que le compositeur a su introduire dans des formes invariables. Bach a mis la vie avec la diversité de ses manifestations, joie et tristesse, regret et espérance, plainte résignée, accent de triomphe, dans un moule qui est mort pour nous parce que nous ne nous en servons plus. « Chacune de ces quatre-vingt-seize pièces, écrit M. W. Cart, un très intelligent biographe et commentateur de Bach, est elle-même une individualité bien marquée.... Chacune d'elles a sa physionomie propre, caractéristique comme un profil de médaille. Dans l'ensemble de ce recueil, nous voyons se refléter tout entière la grande âme du maître, » et Rübinstein, de son côté, constate que dans le *Clavecin bien tempéré* on trouve « des fugues de caractère religieux, héroïque, mélancolique, majestueux, plaintif, humoristique, pastoral et dramatique. » « Toutes ces fugues, ajoute-t-il, n'ont qu'un point de com-

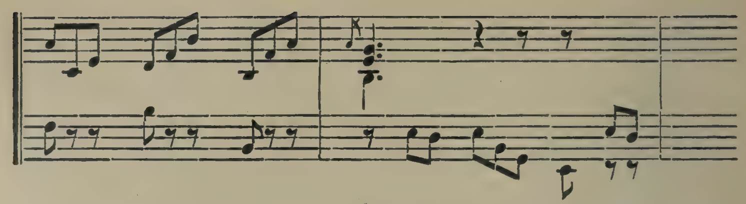
mun, la beauté. En outre, les préludes sont d'une splendeur, d'une perfection et d'une diversité étonnantes. »

Il est difficile de faire un choix dans les quatre-vingt-seize morceaux dont se compose le *Clavecin bien tempéré ;* en détachant les meilleures pièces du recueil, on finirait par le parcourir en entier. On peut toutefois relever, dans la première partie, la majesté de la *fugue* en *Ré majeur* (N° 5), l'heureux mélange de grâce et de finesse du *prélude* qui lui sert d'introduction, le caractère dramatique du *prélude* en *Mi b mineur* (N° 8).



l'éclat du *prélude* et de la *fugue* en *Sol majeur* (N° 15), le charme intime du *prélude* en *La b majeur* (N° 17), la gravité solennelle du *prélude* et de la *fugue* en *Si mineur*, et dans la seconde partie : l'élan des *préludes* et *fugues* en *Ré majeur* et en *Ré mineur* (Nos 5 et 6), la grâce exquise du *prélude* en *Mi b majeur* dont voici les premières mesures :





La fugue qui suit ce prélude laisse l'auditeur comme l'exécutant sous une impression de calme et d'apaisement.

Il serait superflu de multiplier les exemples ; au reste, l'étude personnelle et consciencieuse du *Clavecin bien tempéré* est indispensable à quiconque veut s'approprier les trésors contenus dans ce recueil. Il importe seulement que les jeunes pianistes qui entreprennent ce travail se persuadent bien que Bach n'écrit pas pour l'unique plaisir des oreilles ; il importe également qu'ils ne se rebutent pas dès le début devant l'apparente aridité des compositions en style fugué, ainsi que devant les difficultés d'exécution qu'elles présentent.

Les fugues de Bach sont difficiles à jouer, surtout celles qui appartiennent à des tonalités peu employées ; on ne s'en rendra maître qu'en les étudiant lentement et en ne s'approchant que peu à peu, par degré, du mouvement voulu. C'est bien à ce propos que l'on peut dire avec le fabuliste :

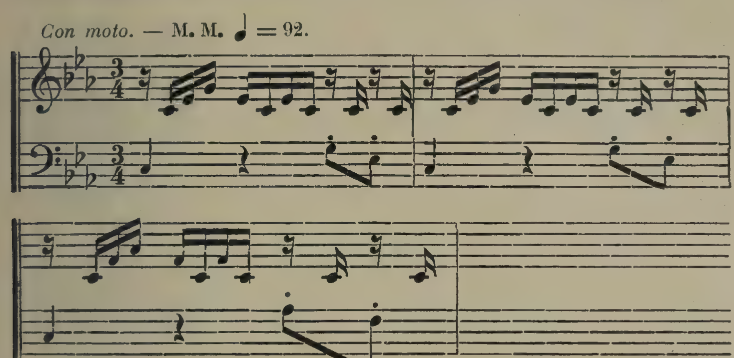
> Patience et longueur de temps
> Font plus que force ni que rage.

L'étude du *Clavecin bien tempéré* exige une forte tension d'esprit et de volonté, mais une fois la difficulté vaincue, on éprouve une jouissance artistique d'ordre supérieur à laquelle se mêle la satisfaction moralement bienfaisante que procure la conscience d'une victoire remportée, d'une position vaillamment conquise, au prix, s'il le faut, de quelques sacrifices.

Au point de vue technique la pratique du *Clavecin bien tempéré* est éminemment profitable, car elle favorise l'indépendance des doigts, l'égalité du toucher.

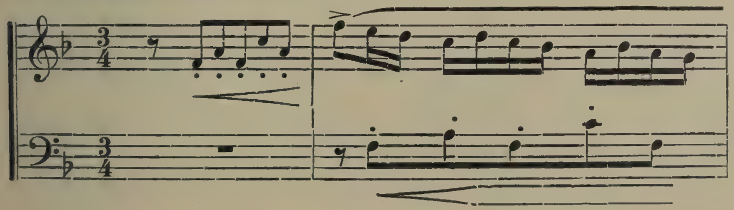
Le *Clavecin bien tempéré* n'est pas le seul recueil de Bach

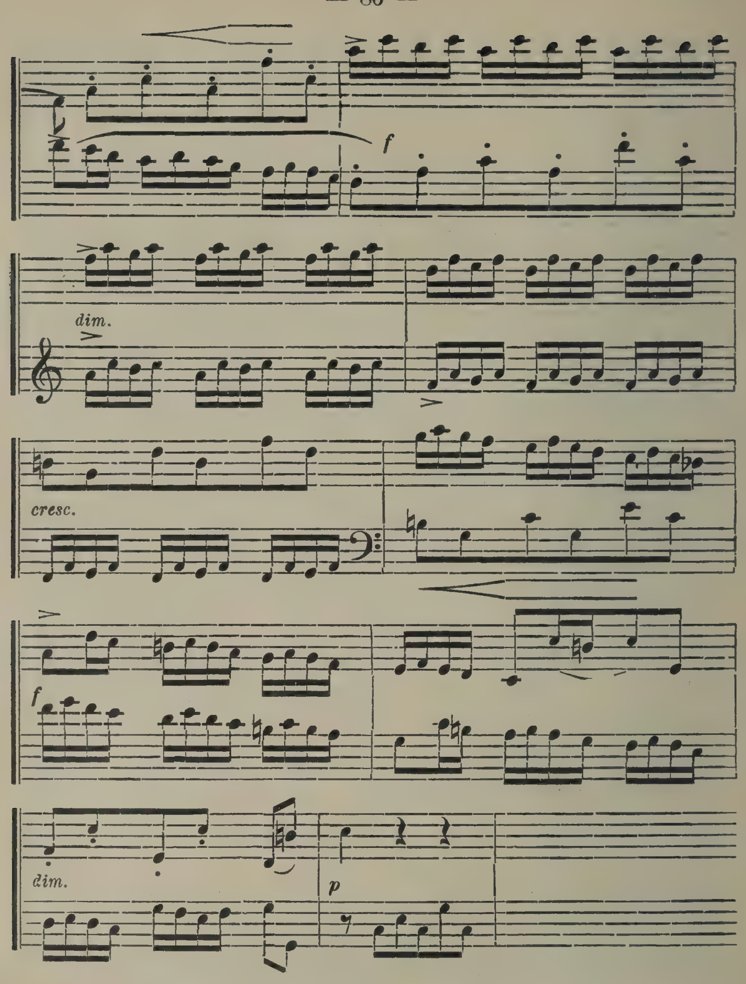
dans lequel on rencontre des préludes et des fugues. Ainsi la collection publiée par F. KULLAK (édition Steingräber, N° 110) contient entre autres une fugue et six petits préludes ; parmi ces derniers le numéro 2, en Do mineur :



a un charme tout particulier fait de grâce et de mélancolie ; la même phrase musicale persiste jusqu'à la fin, mais les modulations heureusement préparées, les crescendo et les decrescendo habilement ménagés introduisent un élément important de variété dans le morceau, très vivant, sous son apparente uniformité.
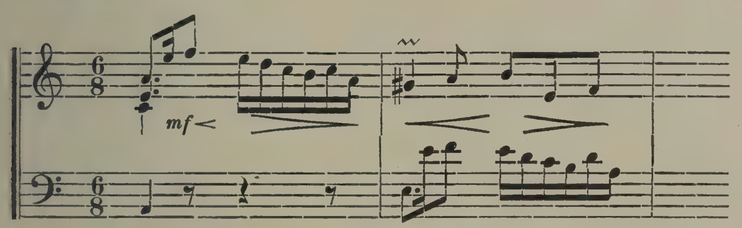
Les *inventions* à deux ou à trois voix renferment dans un cadre restreint de précieux trésors non seulement d'harmonie et de mélodie, mais aussi de sentiments tour à tour tristes ou enjoués ; l'émotion contenue coudoie la note gaie, humoristique même. Le numéro 3, en Fa majeur (page 14 de la collection Kullak), un *allegro scherzando* est un badinage où la science du contrepointiste s'unit sans effort au sourire aimable du bienveillant cantor ; voici les premières mesures de cette page charmante :





Les *inventions* à trois voix aussi désignées sous le nom de *symphonies* sont un peu plus compliquées que celles à deux voix, mais elles présentent les mêmes caractères et les mêmes qualités. On en trouvera un grand nombre dans la collection de Köhler ainsi que dans l'ouvrage italien publié sous ce titre : *Invenzioni a 2 e 3 parti per pianoforte de Joh.-Seb. Bach rivedute da Giuseppe Buonamici.* (Florence et Rome.)

Les *concertos* de Bach ne ressemblent que par le cadre général aux compositions que nous désignons habituellement sous ce nom ; ainsi le *Concerto italien* dont Köhler donne la première et la troisième parties, comprend, comme notre Concerto, un morceau lent entre deux morceaux rapides. Il en est de même pour le Concerto en Do majeur à deux pianos dont les deux allegros sont pétillants d'esprit, tandis que l'adagio en La mineur est d'une indicible mélancolie. Reprise à tour de rôle par chacun des deux instruments cette phrase :



a l'accent d'une douleur résignée ; on dirait un *duo* entre deux personnes se plaisant à confondre leurs larmes et leurs soupirs.

Köhler a admis dans sa collection deux *fantaisies* de Bach, celle en Do mineur et la Fantaisie chromatique en Ré mineur, deux compositions très originales dont la seconde surtout est plus difficile à interpréter qu'à exécuter.

Les *suites* se divisent en deux séries de six numéros chacune, les *Grandes suites* ou *Suites anglaises* et les *Petites suites* ou *Suites françaises*. A la première série appartient un *Prélude* en Sol mineur (Köhler, II, 213) et à la seconde appartiennent les compositions publiées par Kullak : *allemande, courante, gavotte, bourrée, gigue*. Les *Suites françaises*, faciles à jouer, sont charmantes ; « elles ont, dit M. Cart, le goût, le sourire discret, le langage doux et délicat de gens bien nés qui se comprennent à demi mot. »

Bach ne fut pas moins remarquable comme exécutant que comme compositeur. D'après le témoignage de son propre fils Philippe-Emmanuel, voici comment il jouait du clavecin :

« Les cinq doigts recourbés de manière à faire tomber perpendiculairement leur extrémité sur le clavier, au-dessus duquel ils formaient une ligne parallèle, toujours prêts à obéir. Le doigt ne se levait pas perpendiculairement en quittant la touche, mais se repliait plutôt en glissant vers la paume de la main ; dans le passage d'une touche à l'autre, le glissement servait à communiquer au doigt voisin la quantité exacte de pression employée par le doigt précédent ; de là, une grande égalité, un toucher ni empâté ni sec. » Après avoir cité ce passage d'un ouvrage de Phil.-Emmanuel Bach, le célèbre organiste et pianiste-compositeur C.-M. Widor ajoute : « Bach avait la main relativement fort petite ; le mouvement de ses doigts était à peine perceptible, les premières phalanges remuant seules. Sa main conservait la forme arrondie, même dans les passages les plus difficiles, dit Forkel ; les doigts s'élevaient fort peu au-dessus du clavier, à peine un peu plus que dans le trille ; dès qu'un doigt cessait d'être employé, il avait soin de le replacer dans la position élémentaire. Les autres parties de son corps ne prenaient aucune part à son exécution, contrairement à ce qui arrive à beaucoup de gens dont la main n'a point une agilité suffisante[1]. »

Le doigter anciennement employé ne suffisant pas à l'exécution des œuvres souvent compliquées de Bach, le maître en inventa un nouveau dans lequel le pouce et le petit doigt jadis négligés eurent leur rôle à jouer et dans lequel en outre la touche correspondant à un son prolongé était fréquemment tenue par plusieurs doigts se relayant les uns les autres.

Bach exécutait ses compositions les plus difficiles avec aisance et une finesse incomparables, généralement dans un mouvement vif.

Entre les mains de J.-S. Bach, l'art de la fugue est parvenu à son point culminant et comme la presque totalité des œuvres du maître sont écrites en style fugué l'étude de ses

[1] A. Pirro, *L'orgue de J.-S. Bach*, p. 17.

compositions constitue un élément, très spécial si l'on veut, mais cependant très important de l'éducation musicale du pianiste. Lorsque Chopin se préparait à donner un concert, pendant quinze jours il ne jouait que de la musique de Bach. « Par elle, écrit Mme Jaëll, l'exécutant apprend à se dominer, à être à la fois impassible et vivant, à s'assimiler cette force d'arrêt contre la sensibilité inutile, cette contemplation muette de la vie qui semble nous mettre à l'abri de certaines surprises, de certains regrets, de certains désirs. Sans l'œuvre de Bach qui ne suggère pas l'inactivité, mais semble la réprouver, notre conscience artistique serait incomplète,... c'est que Bach a dû exister pour que Beethoven puisse naître[1]. »

Il est permis d'ajouter qu'à n'envisager les choses qu'au seul point de vue technique l'étude de Bach est une préparation nécessaire non seulement à celle de Beethoven, mais aussi de tous les compositeurs qui ont enrichi de leurs produits la littérature du piano. En cultivant la musique de Bach, on s'arme contre les écarts du sentimentalisme auxquels le romantisme ouvre aisément la porte, et l'on acquiert ce mélange de force et de grâce qui est une condition fondamentale de l'exécution pianistique comme de l'art lui-même. Pour obtenir un jeu parfaitement correct, sobre, mais viril, il n'y a pas de meilleure école que celle de Jean-Sébastien Bach.

L'édition complète des œuvres de Bach, publiée à Leipzig par la maison *Peters*, renferme les compositions suivantes pour clavecin : première et seconde livraison, *Le clavecin bien tempéré ;* troisième livraison, *L'art de la fugue* (avec explications de Hauptmann) ; quatrième et neuvième livraisons, *Préludes, toccates, fantaisies* et *fugues ;* cinquième livraison, *Six exercices en Suites pour clavecin*, op. 1 ; sixième livraison, *Concerto italien, Ouverture française, petites compositions ;* huitième livraison, *Six grandes suites anglaises ;* dixième livraison, *Six grandes sonates* pour clavecin et violon ; onzième et quatorzième

[1] Mme Jaëll, *La musique et la psychophysiologie*, p. 106.

livraison, *concertos* pour trois clavecins avec accompagnement de quatuor d'intruments à cordes ; quinzième livraison, seize *concertos* pour violon de Vivaldi, trancrits pour clavecin ; seizième livraison, *concerto* pour clavecin et deux flûtes avec quatuor d'instruments à cordes ; dix-septième à vingt-deuxième livraison, *concertos* pour clavecin avec quatuor d'instruments à cordes ; vingt-troisième livraison, *concerto* pour clavecin, flûte et violon avec quatuor d'instruments à cordes.

Une « collection de compositions pour clavecin de J.-S. Bach, » en quatre volumes, a paru chez L. Holle à Wolfenbüttel.

L'édition de la **Société de Bach** (Breitkopf et Härtel, 35 vol. gr. in-folio, 37 fr. 50 le volume broché) renferme dans les tomes III, IX, XIII (seconde livraison), XIV, XV, XVII, XXI (seconde livraison) les œuvres pour clavecin de J.-S. Bach.

La même maison Breitkopf et Härtel a publié les œuvres de J.-S. Bach pour clavecin avec doigter et indications touchant l'exécution, à l'usage du Conservatoire de Leipzig, par C. Reinecke, sept volumes cartonnés en rouge.

Enfin la collection Litolff réunit les œuvres pour clavecin de J.-S. Bach en deux volumes ou en quarante et un numéros séparés.

* * *

L'influence de J.-S. Bach se fit sentir non seulement par ses compositions, mais aussi par les élèves qu'il forma ; au nombre de ces derniers, quelques-uns acquirent une réputation parfaitement justifiée ; nous les passerons rapidement en revue et, au risque d'altérer parfois l'ordre chronologique, nous nous occuperons d'abord des fils de l'illustre cantor, héritiers les plus directs de son génie.

L'aîné, le mieux doué, mais aussi le plus malheureux de tous, **Wilhelm-Friedemann Bach**, naquit à Weimar en 1710. Fondant sur lui les plus belles espérances, son père ne recula devant aucun sacrifice pour lui faire donner la meilleure éducation possible. Il lui enseigna lui-même l'orgue, le clavecin, le contrepoint et le confia à Graun pour l'étude du violon dans laquelle il fit de rapides progrès. L'affection de Jean-Sébastien pour son premier-né était si grande qu'il ne s'en séparait presque jamais.

Dès 1722, Wilhelm-Friedemann suivit des cours de droit à l'Université de Leipzig sans négliger ses études musicales. Bientôt considéré comme le premier organiste de son temps, il fut attaché à l'église de Sainte-Sophie, à Dresde (1733). C'est pendant son séjour dans cette ville qu'il composa pour le clavecin six *sonates* et douze *polonaises*.

En juillet 1746, Wilhelm-Friedemann se fixa à Halle où s'écoulèrent les vingt années les plus fécondes de sa carrière artistique, d'où le nom de BACH DE HALLE sous lequel il est habituellement désigné.

Les fonctions auxquelles Wilhelm-Friedemann fut appelé à Halle l'obligèrent à beaucoup composer pour l'église, aussi la plupart de ses œuvres appartenant à cette époque ont-elles un caractère religieux.

En 1764, Friedemann Bach quitta Halle où il n'apportait plus dans l'accomplissement de ses devoirs toute la régularité désirable ; dès lors il mena une vie passablement errante, cherchant à pourvoir à sa subsistance par des leçons, des concerts, et par ses compositions. Après un séjour assez prolongé à Brunswick, puis à Gœttingue, il se fixa à Berlin où il mourut misérablement le 1er juillet 1784.

Lorsque Friedemann arriva à Berlin (1774), il débuta par un concert d'orgue et, quoiqu'il fût âgé et physiquement usé, il produisit une impression considérable.

De temps en temps la flamme de l'inspiration se ranimait dans son cœur ; il faisait des plans pour la composition d'un opéra, il écrivait quelques morceaux de musique instrumentale, il donnait un certain nombre de leçons ; avec un peu plus de régularité, il eût eu une foule d'élèves. Malheureusement son penchant à la boisson le rendait incapable d'un travail sérieux et persévérant. On a toutefois conservé le nom d'une de ses élèves qui lui resta fidèle jusqu'à la fin ; c'était Mme *Sarah Lévy*, née Itzig, grand'mère de Félix Mendelssohn-Bartholdy.

Les dernières années de Friedemann Bach furent absolument lamentables ; abruti par l'alcoolisme, il était devenu

grossier, dur envers les membres de sa propre famille qu'il laissait dans le dénûment le plus complet.

En 1751, Wilhelm-Friedemann Bach avait épousé Dorothée-Elisabeth GEORGI. Il en eut trois enfants : Wilhelm-Adolphe, Wilhelm-Friederich, Frédérique-Sophie. Les deux garçons moururent jeunes ; seule la pauvre Sophie vécut assez longtemps pour prendre sa part des épreuves de son infortunée mère. La destinée de Wilhelm-Friedemann Bach est d'autant plus navrante que de tous les fils de J.-S. Bach, c'était celui qui avait le plus de génie et qui était demeuré le plus fidèle à la tradition paternelle.

Les principales œuvres écrites pour le clavecin par Wilhelm-Friedmann Bach sont, outre les *sonates* et *polonaises* déjà mentionnées, une *sonate* pour deux clavecins, huit *fugues* dédiées à la princesse Amélie, dix *concertos*, dix *sonates*, des *fantaisies* et un certain nombre de morceaux de moindre envergure.

On trouvera des compositions pour clavecin de Wilhelm-Friedemann Bach dans les deux collections de musique ancienne de Pauer et dans un recueil de fugues et polonaises édité par Peters.

Moins remarquable que son frère aîné au point de vue du génie musical, le troisième fils de Jean-Sébastien, **CHARLES-PHILIPPE-EMMANUEL BACH**, présente au point de vue de l'histoire de la musique un plus grand intérêt parce qu'en ce domaine il joua le rôle de novateur.

Charles-Philippe-Emmanuel Bach est né le 14 mars 1714 à Weimar. Il avait dix ans quand son père s'établit à Leipzig. Après avoir terminé le cycle des études à la Thomasschule, il étudia le droit à Leipzig et à Francfort. Pour le clavecin et la composition, il déclare lui-même n'avoir jamais eu d'autre maître que son père. Si l'on tient compte du milieu artistique dans lequel il grandit, on ne sera certainement pas surpris que l'amour de la musique l'ait promptement emporté chez lui sur les préoccupations juridiques. Les dispositions artistiques de Philippe-Emmanuel se révélèrent dès

ses jeunes années par la composition de sonates et sonatines pour clavecin, puis à Francfort, par l'organisation et la direction de grandes solennités musicales.

En 1740, Philippe-Emmanuel Bach entra au service de Frédéric II. Ses fonctions consistaient à accompagner le roi dans les concerts privés, ce qui n'était point chose facile, le souverain se permettant de nombreuses libertés vis-à-vis de la mesure. Bach occupa cette place jusqu'en 1767, époque à laquelle il répondit à un appel qui lui était adressé de Hambourg.

Durant son séjour de vingt-sept ans à la cour de Frédéric le Grand, Philippe-Emmanuel Bach écrivit un nombre considérable de morceaux pour orgue, de cantates, d'ouvrages théoriques et pour le clavecin seul pas moins de 237 compositions telles que *sonates*, *concertos*, *fantaisies*, *menuets*, *polonaises*, *airs variés*, *fugues*, etc., avec ou sans accompagnements de divers instruments. C'est toutefois à Hambourg que son génie musical prit tout son essor. Le nombre et l'importance des œuvres qu'il composa pendant cette dernière période de sa vie sont la meilleure preuve de son activité. Outre 200 compositions pour clavecin, des oratorios, des cantates, des chorals attestent la prodigieuse activité du maître.

Dès les premiers temps de son séjour à Hambourg, Philippe-Emmanuel Bach organisa des séries de concerts. A cet égard, le communiqué suivant inséré en 1768 dans un journal hambourgeois, est instructif : « Avec l'autorisation des magistrats de la ville et sur le désir exprimé par de nombreux amateurs de musique, M. le maître de chapelle Bach dirigera cet automne et cet hiver un concert public qui aura lieu tous les lundis de 5 à 8 heures du soir si le nombre des souscripteurs est suffisant. Le chiffre des concerts est fixé à vingt et le prix de souscription à 10 thalers. Le premier concert aura lieu le 31 octobre si l'entreprise réussit. Pour renseignements plus détaillés sur l'organisation de ces concerts, on est prié de s'adresser à M. Bach, Böhmerstrasse,

etc. » Les concerts durèrent quelques années, puis le maitre en abandonna la direction ; une correspondance adressée à un journal de l'époque fournit quelques indices sur les motifs de cette retraite. Voici ce qu'on écrivait en 1784 au *Magazin für Musik :* « En été, tout ce qui s'appelle le beau monde vit dans les jardins et, en hiver, les clubs, les assemblées, les loteries, les pique-niques, les banquets se renouvellent si fréquemment que ce n'est qu'avec une peine extrême qu'un concert peut trouver quelques heures libres, afin de s'y faufiler. Le dimanche, il ne peut y avoir de concert, car cela serait contre l'orthodoxie. Trois ou quatre jours par semaine sont *jours de poste* (Posttage) et en ces jours-là aucun commerçant, employé de bureau, commis, n'a le temps de songer à des concerts. Les autres jours, il y a comédie ; il ne reste donc que le samedi, jour durant lequel chacun tâche de se remettre des mauvaises affaires, des pertes de jeu ou de trop plantureux soupers. » Telles étant les circonstances, on conçoit que Philippe-Emmanuel Bach ait renoncé à pourvoir aux besoins artistiques des Hambourgeois.

En 1778, une terrible épreuve, la mort d'un fils passionément aimé, assombrit le soir de la vie du grand artiste. Dix ans plus tard, il suivit son enfant dans la tombe. Philippe-Emmanuel Bach mourut en effet à Hambourg le 15 décembre 1788, à l'âge de soixante-quinze ans.

Désigné tantôt sous le nom de Bach le BERLINOIS, tantôt sous celui de Bach le HAMBOURGEOIS, Philippe-Emmanuel a énormément écrit ; en ce qui concerne la littérature du piano, on lui doit, outre plus de 400 compositions pour clavecin, un ouvrage théorique sur l'art de jouer de cet instrument.

Voici une analyse de ce curieux traité qui a pour titre : *Essai sur la véritable manière de jouer du clavecin*, avec exemples et dix-huit pièces de conviction en six sonates par Charles-Philippe-Emanuel BACH, musicien de chambre à la cour royale de Prusse, Berlin, 1783.

Dans la *préface*, l'auteur annonce que son intention est, avec

l'assentiment de connaisseurs intelligents, de montrer la véritable manière de jouer du clavecin ; il ajoute qu'il a en vue, non seulement les élèves, mais aussi ceux des maîtres qui n'enseignent pas suivant les principes fondamentaux de l'art.

L'*introduction* mentionne comme principaux objets de l'exposition qui suivra : le *doigter correct*, la *bonne tenue*, la *bonne exécution*. L'auteur relèvera les défauts des exécutants, ainsi que ceux des professeurs dans leurs méthodes d'enseignement ; il indiquera les particularités distinctives du clavecin et du clavicorde en supposant toujours que l'exécutant possède un bon instrument.

L'ouvrage proprement dit se partage en sections, chapitres, paragraphes.

La première section traite du *doigter*, de la position des mains et des doigts devant le clavier. Cette première section se termine par des considérations sur l'emploi du pouce et sur le remplacement d'un doigt par un autre.

La seconde section se divise en neuf chapitres, dont le premier traite des ornements en général. L'auteur parle de leur nécessité ; il distingue entre bons et mauvais ornements et les partage en deux classes :

a) ceux qui sont indiqués par des signes particuliers ;
b) ceux qui sont indiqués par des petites notes.

Le second chapitre traite de l'appoggiatura (petite note non contenue dans l'harmonie ni dans la mesure).

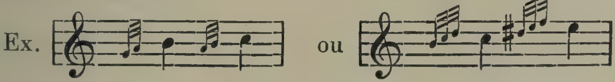
Le troisième chapitre traite des trilles ordinaires, demi-trilles, trilles prolongés, de leurs défauts et de la manière de les exécuter.

Le quatrième chapitre traite des gruppetti (groupe de plusieurs petites notes précédant l'attaque d'une autre note dont la durée est plus longue),

Ex.

de leurs variétés, de leur emploi, de leur association avec les trilles, des signes par lesquels on les indique.

Le cinquième chapitre traite du mordant, le sixième de l'agrément ; le septième d'une forme particulière d'agrément, composé de deux ou trois notes :



de son emploi dans les adagios et dans les dissonances.

Le huitième chapitre traite d'un agrément formé de deux notes, dont la première est sur le même degré que la note principale, et la seconde d'un degré plus élevé.

Le neuvième chapitre traite de tous les ornements qui se rattachent à la cadence, le point d'orgue, etc.

Bach consacre la troisième section de son ouvrage à ce qui concerne l'exécution ; après avoir montré que le savoir et l'agilité ne suffisent pas à constituer un bon exécutant, l'auteur met en relief les caractères auxquels on reconnaît une exécution pleinement satisfaisante ; il insiste sur la difficulté qu'il y a à *chanter* un adagio avec les instruments en usage et sur le devoir d'adapter l'exécution au contenu du morceau.

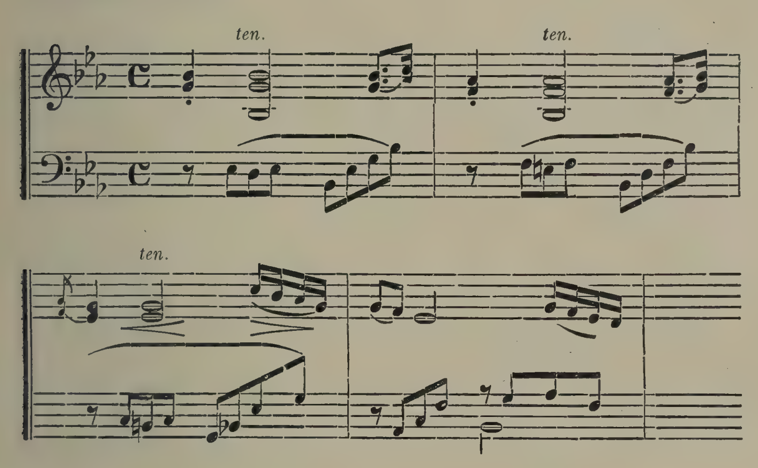
L'ouvrage entier se termine par des considérations sur l'expression et sur l'emploi des ornements et des cadences.

Les compositions de Charles-Philippe-Emmanuel Bach pour clavecin ont un intérêt essentiellement historique ; le grand mérite de ce compositeur est d'avoir ouvert des horizons nouveaux à la musique de piano et, en particulier, d'avoir créé le cadre classique de la sonate tel que, dans ses traits généraux, il s'est conservé jusqu'à nos jours.
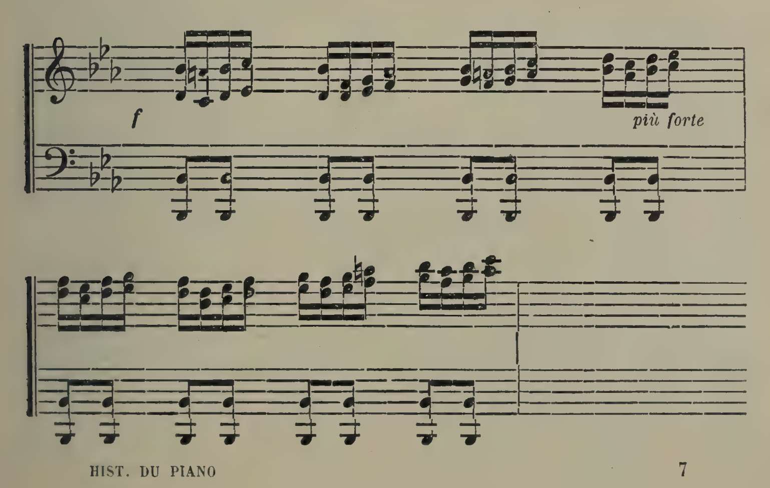
Si l'on veut se faire une idée personnelle des caractères distinctifs des compositions de Philippe-Emmanuel Bach, il ne sera pas nécessaire de toutes les jouer ; il suffira d'étudier les œuvres réunies dans le quatorzième volume de la *Bibliothèque des pianistes* (Paris, Schönenberger) ; on y trouvera onze *sonates*, deux *fugues*, une *courante*, une *sarabande*, trois *menuets*, une *gigue*, une *fantaisie* et deux *rondos*, le tout précédé d'une notice biographique par F.-J. Fétis. Les *six sonates* publiées par H. de Bülow sont également très instructives. Un *allegro* en La majeur emprunté à la seconde de ces sonates se trouve dans les *Alte Meister* de Pauer ; ce morceau, de belle facture, a beaucoup d'élan ; il peut servir d'introduction à l'étude de la musique moderne de piano.

Jean-Christophe-Frédéric Bach, surnommé le Bach de Bückebourg, né en 1732, mort en 1795, est peu connu. On lui doit quelques compositions pour clavecin ; Pauer cite de lui un *rondo* en Do majeur. Le même éditeur a publié une

admirable *sonate* de **Jean-Chrétien Bach**, dit le Milanais, né en 1735, mort en 1782, après avoir été organiste à Milan et maître de chapelle à Londres. La première et la troisième parties de sa sonate en Si *b* majeur sont remarquables à divers titres ; la grâce et l'énergie s'y associent sans effort, et quant à la seconde partie, en Mi *b* majeur, c'est un pur chef-d'œuvre. Le début :



est d'une exquise tendresse, tandis que le formidable crescendo des sixtes et des tierces,

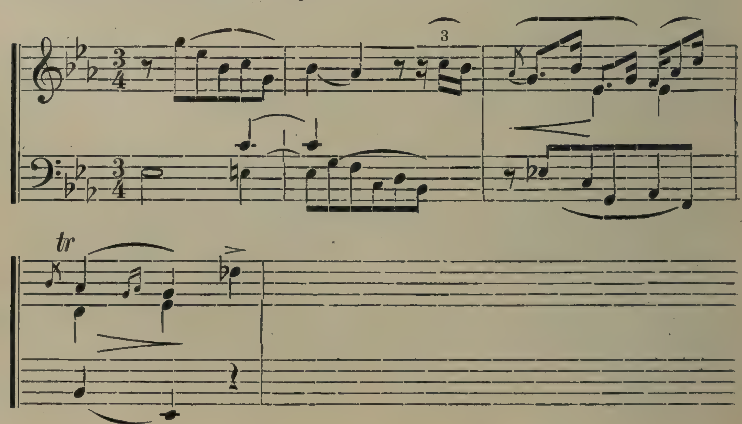


qui prépare la cadence finale, est d'un grandiose et irrésistible effet.

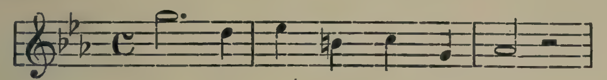
La collection de Pauer, *Alte Claviermusik*, contient enfin une *Fantaisie et Fugue* de **Wilhelm-Frédéric-Ernest Bach**, fils aîné de Jean-Christophe-Frédéric, le Bückebourgeois. Né le 27 mai 1759, ce dernier rejeton de l'illustre famille vécut d'abord à Londres, auprès de son oncle ; dès 1798, il remplit les fonctions de maître de chapelle à la cour de Prusse où il dirigea l'éducation musicale de tous les enfants de Frédéric-Guillaume III. Ses compositions lui acquirent une grande considération auprès de la famille royale. F.-E. Bach est mort à Berlin le 25 décembre 1845.

En dehors de la famille Bach, quelques musiciens qui, sans s'élever à la hauteur du maître, appartiennent cependant à son école ont écrit pour le clavecin des œuvres estimables. Il nous reste à leur consacrer une brève notice.

Né en 1721 à Jungbunzlau (Bohême) **George Benda** remplit avec distinction les fonctions de maître de chapelle et de directeur de musique successivement à Berlin, Gotha, Hambourg. Il mourut à Köstritz le 6 novembre 1795. Violoniste, hautboïste et claveciniste de premier ordre, Benda composa des opéras, des mélodrames, des morceaux de clavecin, entre autres une *Sonate* en Sol mineur que Pauer a introduite dans son *Alte Claviermusik*. Le thème principal de l'andante en Mi *b* majeur



a beaucoup de charme; les deux premières mesures de cet andante semblent avoir voltigé autour des oreilles de Hummel quand il écrivait le début de son trio en Mi *b* majeur, op. 12.



La sonate de Benda se termine par un Tempo di minuetto de très vive allure.

En 1757 parurent chez Winter, à Berlin: « Sei *Sonate* per il cembalo solo » de Benda. On a aussi publié du même compositeur: « Six collections de morceaux pour clavecin et pour chant » (Ettinger, à Gotha, 1781), deux « *Concerti* per il cembalo, » avec accompagnement d'un quatuor d'instruments à cordes (Schwickert, Leipzig, 1779). « Les œuvres de Benda pour clavecin, écrit Weitzmann, révèlent d'une façon réjouissante l'effort accompli par le créateur du mélodrame en Allemagne pour attribuer à la musique instrumentale une expression bien déterminée et facilement intelligible. »

Le maître de chapelle de la cour de Saxe-Weimar, **Ernest-Wilhelm Wolf** (1735-1762), est considéré comme un des musiciens les plus originaux de son temps. Ce compositeur a écrit des opéras, des opérettes, des concertos, des sonates et, en particulier, une des plus anciennes sonates *à quatre mains* qui ait été composée en Allemagne. Un an seulement auparavant, en 1783, un recueil de « Trois *sonates* pour clavecin en double morceau pour deux personnes, à quatre mains, » avait paru à Dessau; l'auteur de ces trois sonates était **Christian-Henri Müller**, né à Halberstadt le 10 octobre 1734. Organiste de grand talent, Müller fut longtemps attaché au dôme de sa ville natale où il mourut le 29 août 1782.

Un élève de Jean-Sébastien Bach et de son fils Friedemann, **Christophe Nichelmann** (1707-1762), second claveciniste à la cour de Frédéric II, composa douze sonates éditées à Nüremberg. Quand, en 1756, il résilia ses fonctions, il fut remplacé par **Charles-Frédéric-Chrétien Fasch**, théoricien et
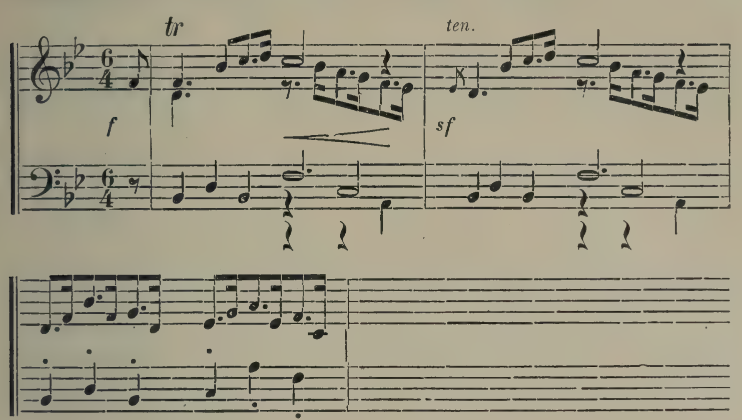
compositeur de réel mérite. Né le 18 novembre 1736 à Zerbst (Anhalt), Fasch fut le fondateur de la célèbre Singakademie de Berlin. Quatre *sonates* pour clavecin publiées dans des recueils du temps attestent l'habileté et le goût musical du compositeur.

Le célèbre historien et théoricien de la musique **FRÉDÉRIC-GUILLAUME MARPURG**, né le 1er octobre 1718 à Seehausen, mort à Berlin le 22 mai 1795, n'appartient à la littérature du clavecin que par un petit nombre de compositions d'importance secondaire. Cependant Pauer a inséré dans son *Alte Claviermusik* un *prélude* et un *caprice* en Do majeur dédié par Marpurg à Philippe-Emmanuel Bach.

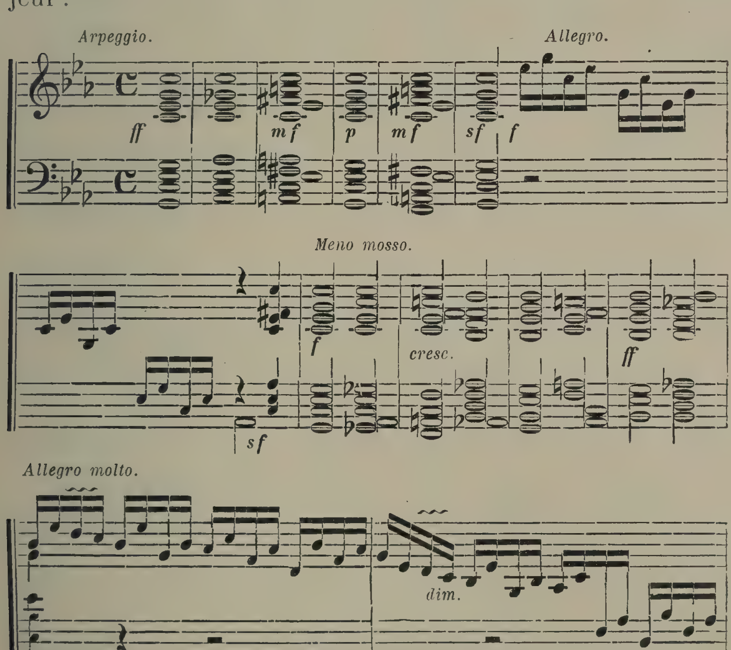
Un autre théoricien célèbre, **JEAN-PHILIPPE KIRNBERGER**, a laissé des œuvres pour clavecin qui ne sont pas sans intérêt. Né le 24 avril 1721, Kirnberger se rendit en 1739 à Leipzig, afin d'y terminer son éducation musicale sous la direction de Jean-Sébastien Bach. Sur la recommandation de Graun, il fut nommé maître de chapelle à la cour de la princesse Amélie de Prusse, fonctions qu'il conserva jusqu'à sa mort (27 juillet 1783). Kirnberger publia dans divers recueils des *menuets*, des *polonaises*, des *airs variés* pour clavecin. Au nombre des œuvres de ce compositeur éditées par Pauer, on trouvera : *a*) dans *Alte Claviermusik* une *courante* en La *b* majeur, une *gavotte* en Ré mineur, une *gigue* en Mi *b* majeur et un *allegro* en La *b* majeur ; *b*) dans *Alte Meister*, une *fugue* à trois voix en Ré mineur et une *fugue* à deux voix en Ré majeur, celle-ci écrite avec humour et point trop difficile à exécuter. Le style de Kirnberger est strictement conforme aux règles du contrepoint.

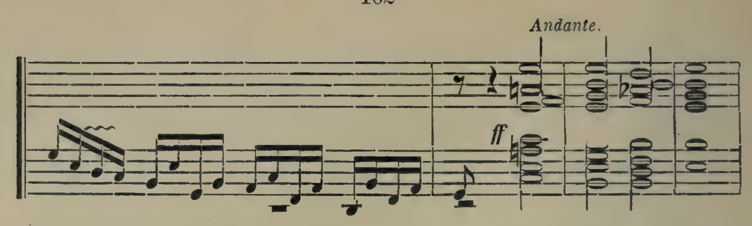
Un élève de Jean-Sébastien Bach qui passa pour le plus grand organiste de son temps, **JEAN-LOUIS KREBS**, a composé pour le clavecin des œuvres d'une valeur inestimable. Né le 10 octobre 1713 à Buttelstädt (Saxe-Weimar) où son père remplissait les fonctions de cantor, J.-L. Krebs fut appelé dès 1751 à tenir les orgues à Altenbourg. Deux *Partita* de sa composition figurent dans les *Alte Meister* de Pauer. La première

en Si *b* majeur comprend dix morceaux, parmi lesquels une *corrente* écrite dans un rythme original, piquant :
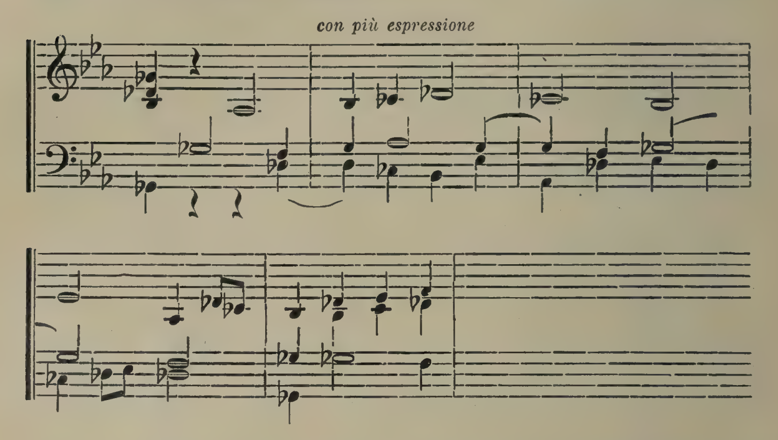


La cadence majestueuse de la seconde Partita en Mi *b* majeur :





rappelle Händel tandis que tel autre passage du même morceau, d'une extrême suavité,



a un caractère éminemment expressif dont l'empreinte se rencontre rarement aussi fortement marquée dans les compositions des clavecinistes.

La seconde Partita contient entre autres une *polonaise* en Mi *b* majeur curieuse à étudier parce qu'elle présente sous son aspect le plus primitif, le plus élémentaire, ce genre de morceaux que Chopin a porté à son plus haut point de perfection artistique.

Deux élèves de Philippe-Emmanuel Bach méritent d'être mentionnés ; ce sont : **Jean-Guillaume Hässler**, né le 29 mars 1747 à Erfurt, mort à Moscou le 25 mars 1822 et **Nicolas-Joseph Hüllmandel**, né en 1751 à Strasbourg, mort à Londres en 1823. Dans les *Alte Meister*, Pauer a publié une *sonate* en La mineur de Hässler, et dans l'appendice de son *Histoire du piano*, Weitzmann donne un *divertissement* en Do mineur

de Hüllmandel. Esprit très cultivé, ce compositeur s'était fixé à Paris d'où la Révolution le chassa ; c'est alors qu'il se rendit à Londres où il termina sa carrière entouré de la considération de tous ceux qui eurent l'occasion d'apprécier la beauté de ses œuvres et la noblesse de son cœur.

A l'époque où nous sommes parvenus, le mouvement artistique s'accentuait dans le sud de l'Allemagne, tandis qu'en Autriche, Vienne se préparait à devenir le centre de la vie musicale en Europe.

Le fondateur de l'*Ecole viennoise* fut **JEAN FUX**, théoricien et compositeur. Son principal ouvrage a pour titre : *Gradus ad Parnassum sive Manductio ad compositionem musicæ regularem ;* on le traduisit en allemand, en italien, en français, en anglais. Né en 1660, Fux mourut le 14 février 1741.

Outre Gottlieb Muffat dont il a été parlé plus haut, Fux eut pour élève **GEORGE-CHRISTOPHE WAGENSEIL** dont les « *Symphonies* pour clavecin avec deux violons et basse » furent très appréciées. Né en 1668, mort en 1779, Wagenseil fut directeur de musique à la cour ; on raconte qu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans il donnait encore des leçons et jouait du clavecin avec beaucoup de feu. Wagenseil a composé des *sonates*, des *divertissements* et un recueil intitulé : « Suavis artificiose elaboratus *Conventus musicus*, continens VI parthias selectas et clavicymbalum compositas. » Une sonate en Fa majeur de Wagenseil figure dans les *Alte Meister* de Pauer.

Un compositeur fécond, **JEAN WANHALL** (Van Hall, Vanhall) fut de 1760 à 1780 un des clavecinistes des plus à la mode à Vienne. Né le 12 mai 1739 à Neu-Rechanitz (Bohême), Wanhall fit jouer à Rome deux opéras de sa composition. Dans ses œuvres pour clavecin, ce maître recourt à des procédés nouveaux qui produisirent sur les auditeurs un effet extraordinaire. On lui doit de nombreuses contributions à la littérature du piano ; entre autres : *Trois caprices* (op. 14), 36 *morceaux progressifs* de clavecin (op. 41, Leipzig, Peters), 12 *fugues*, une *sonate militaire*, une *sonate caractéristique* et

environ 70 cahiers de *variations*. Wanhall, dont les compositions appartiennent, du moins pour la forme, à la période suivante, mourut le 26 août 1813.

Né le 25 novembre 1752 à Kœnigsberg, **JEAN-FRÉDÉRIC REICHARDT**, successivement maître de chapelle à Berlin et inspecteur des salines à Halle, écrivit des opéras, des oratorios, des cantates, des symphonies et quelques ouvrages sur la musique. Ses œuvres pour clavecin trahissent un effort persévérant dans le but de les adapter aussi exactement que possible aux ressources de l'instrument ; comme les compositions de Wanhall, celles de Reichardt servent de transition à l'histoire moderne du piano.

Avant de quitter le sol de l'Allemagne, nous devons ajouter quelques mots sur un certain nombre d'ouvrages théoriques relatifs à l'art de jouer du clavecin, sur l'apparition du pianoforte et enfin sur quelques éditions des clavecinistes allemands parues à une époque relativement récente. Sur ces divers sujets, nous nous bornons à reproduire les renseignements fournis par Weitzmann dans son *Histoire du piano*.

En 1738, **FRANÇOIS-ANTOINE MAICHELBUCK**, directeur de musique à Freiberg, publia un ouvrage dans lequel il donne de bonnes directions sur la manière d'établir et de jouer les partitions à trois ou quatre voix. Son livre renferme aussi des règles pour composer soit dans le style sévère, soit dans le style libre d'église et de théâtre ; son exposé est accompagné de nombreux exemples parmi lesquels huit chorals, ainsi que des morceaux destinés à exercer la main. L'ouvrage de Maichelbuck se divise en trois parties : 1° De clavibus, mensuris et notarum valore ; 2° De fundamentis partituræ ; 3° Exempla tonorum et versuum.

En 1753 parut l'ouvrage de **PHILIPPE-EMMANUEL BACH** qui a été précédemment analysé.

Les importants ouvrages théoriques et historiques de **FRÉDÉRIC-GUILLAUME MARPURG**, parmi lesquels *L'art de jouer du clavecin*, parurent de 1753 à 1776.

En 1765, **GEORGE-SIMON LÖHLEIN**, maître de chapelle à Danzig, fit paraître une méthode de clavecin sous le titre de : *Courte et fondamentale théorie de la mélodie et de l'harmonie expliquée par des exemples pratiques*. Le second volume ne parut qu'en 1781.

En 1767, on signale l'apparition d'une *Introduction à la musique pratique* de **JEAN-SAMUEL PETRI**, cantor à Bautzen. L'auteur de cet ouvrage parle de la musique en général, de la basse chiffrée, de l'orgue, du clavecin et de tous les autres instruments à clavier, ainsi que de la manière d'en jouer.

De 1756 à 1813, le compositeur **DANIEL-GOTTLOB TÜRK**, organiste à Halle et professeur à l'université de la même ville rédigea quelques ouvrages théoriques sur la musique, entre autres une *Méthode de clavecin* éditée en 1789 à Halle et à Leipzig.

Une publication analogue parue en 1804 a pour auteur **AUGUSTE-EBERHARD MÜLLER**, musicien distingué qui remplit les fonctions d'organiste à Magdebourg et à Leipzig, celles de cantor à la Thomasschule et enfin celles de maître de chapelle à la cour de Weimar où il mourut en 1717, à l'âge de cinquante-deux ans. Müller a écrit des *concertos*, des *sonates*, des *caprices*, des *fantaisies* pour clavecin et une méthode pour cet instrument, qui a ceci de particulier que l'on y rencontre pour la première fois le nom de *pianoforte* à côté de celui de *clavecin*. Dans sa méthode, Türk, qui connaissait le pianoforte, se prononçait nettement en faveur du clavicorde ou clavecin proprement dit, car, écrivait-il, « sur aucun autre instrument à clavier on ne peut obtenir une pareille finesse dans l'exécution, » et, ajoutait-il, « un bon clavicorde doit avoir un son fort, plein, mais en même temps agréable, chantant et qui ne cesse pas immédiatement après la pression des doigts sur les touches, qui se prolonge au contraire des sons les plus bas aux sons intermédiaires de telle sorte que l'on puisse entendre le *balancement*, ornement inexécutable sur le pianoforte. » Ce balancement ou tremblement était produit dans les clavecins au moyen d'une pointe en métal que la pression de la touche dirigeait contre la corde et qui ne se retirait que quand les doigts quittaient la touche[1]. **G.-F. WOLF**, qui s'exprime plus nettement encore que Marpurg sur le balancement, prétend que cet agrément produisait des sons pleins de douceur.

Quant au nom de *pianoforte* employé pour la première fois par *Müller* dans une méthode de clavecin, la plus ancienne composition où il figure est un *Duetto pour deux clavecins*, deux pianofortes ou deux pianos à queue, de JEAN-GOTTFRIED MÜTHEL. Elève de J.-S. Bach, organiste à Riga, Müthel a écrit des *sonates*, des *ariosi* avec variations pour *clavessin*, deux *Concerti per il*

[1] Sur le pianoforte le *balancement* est remplacé par le *tremolo*.

cembalo, etc. Le style de ce compositeur se rapproche de celui de Philippe-Emmanuel Bach. Burney trouvait ses œuvres plus difficiles à exécuter que celles de Händel, Scarlatti, Schobert, Philippe-Emmanuel Bach, mais si remplies d'idées nouvelles, si gracieuses, si parfaites qu'il les considérait comme les produits les plus admirables de l'époque.

Jusqu'à sa mort Philippe-Emmanuel Bach se servit d'un clavicorde de Silbermann. Il trouvait que le piano à queue de Kiel avec ses sons bruyants n'était pas approprié à un jeu fin, délicat; quant au pianoforte, voici en quels termes Philippe-Emmanuel Bach parlait de cet instrument : « Lorsqu'ils sont construits avec soin de façon à être durables, les nouveaux pianofortes ont bien des avantages abstraction faite de leur maniement auquel on ne peut se familiariser sans difficulté. Ils produisent un effet agréable quand ils sont joués seuls et que la musique n'est pas trop compliquée ; je crois cependant qu'un bon *clavicorde*, à la seule réserve du son qui est plus faible, a en commun avec le pianoforte tous les genres de beauté que présente cet instrument et en surplus, le balancement, le prolongement des sons, puisque, après le contact avec la touche, je puis encore exercer une pression sur chaque note. Le clavicorde est donc l'instrument avec lequel on peut le mieux juger des aptitudes et capacités d'un claveciniste. »

Les *méthodes* pour clavecin et autres ouvrages théoriques ou historiques ne contribuèrent pas seuls à favoriser le mouvement musical en Allemagne ; la publication de *journaux périodiques hebdomadaires ou mensuels* concourut efficacement au même résultat. Parmi les plus remarquables de ces publications dans lesquelles on admettait des compositions inédites pour clavecin, il faut mentionner le *Musikalisches Allerley*, par différents compositeurs (Editeurs, F.-W. Marpurg, Berlin, 1760 à 1763) ; le *Musikalisches Mancherley* (Berlin, Winter, 1762 à 1765) ; le *Musikalisches Vielerley*, édité par Charles-Philippe-Emmanuel Bach (Hambourg, Bock, 1770) ; la *Blumenlese für Clavier-Liebhaber* (Speyer, Bossler, 1782 à 1787) ; le *Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber*, édité par Rellstab (1787 à 1788) ; la *Neue musikalische Zeitschrift* (Halle, Hendel, 1792) ; des *Collections* de divers morceaux pour clavecin (Hanovre, Schmidt, 1782 et 1783 ; une *Raccolta* delle più nuove composizioni di Clavicembalo, 2 tomi, ouvrage édité par Marpurg (Breitkopf et Härtel, 1756 et 1757) ; le *Wöchentlicher musikalischer Zeitvertrieb* en quatres parties (1760 et 1761) et enfin les *Œuvres*

mêlées, ouvrage dont le titre est en français ; les douze parties dont se compose cette publication, qui paraît avoir été éditée à Nüremberg de 1755 à 1765, ne comprennent pas moins de 36 sonates pour clavecin.

A titre de renseignements pouvant présenter quelque utilité pour les dilettantes désireux de se livrer à une étude sérieuse et personnelle des œuvres des clavecinistes allemands, voici une liste des principales compositions éditées de nos jours en Allemagne.

Chez **BREITKOPF ET HÄRTEL** à Leipzig : Benda, Largo et presto ; Hässler : deux cahiers, op. 13 et 14, renfermant chacun trois sonates ; — Fantaisie et sonate en Mi mineur, op. 17 ; — quatre cahiers renfermant chacun trois sonates faciles ; Kirnberger, Fugue ; Kuhnau, Sonates ; Marpurg, Cappriccio ; Mattheson, Double fugue.

Chez **BARTH SENFF** : Kuhnau, Suite en Mi mineur ; Mattheson, Suite en La majeur.

Chez **LEUCKART** à Leipzig : Charles-Philippe Emmanuel Bach, six cahiers de sonates pour clavecin ; — Rondos et fantaisies libres pour connaisseurs et dilettantes.

Chez **RIETER-BIEDERMANN** : Reichardt, trois sonates ; — Rondo ; — Scherzo naïf et Andantino.

Chez **HASLINGER** : Une collection intitulée *Etudes classiques*, éditée par Fischoff et continuée par Zellner.

Chez **PETERS** : Ancienne musique pour clavecin, éditée par Roïtsch. Les *Maîtres du clavecin*, ouvrage très intéressant, publié par Köhler, l'auteur d'une précieuse anthologie de J.-S. Bach.

Enfin la collection **LITOLFF** réunit à peu près toutes les œuvres importantes des maîtres qui ont enrichi la littérature du clavecin en Allemagne.

CHAPITRE V

Les clavecinistes en Angleterre.

Dunstable. — Tallis. — Bird. — Giles. — Farnoby. — Bull.
Gibbons. — Humphry. — Purcell.

Pour un grand nombre de compositeurs, d'artistes, l'Angleterre a été une seconde patrie ; on sait l'accueil enthousiaste qu'elle a fait à Händel, à Haydn, et, à une époque beaucoup plus rapprochée de la nôtre à Moscheles, à Mendelssohn. Il semble qu'en exerçant une large et bienfaisante hospitalité vis-à-vis de tous ceux qui lui apparaissent le front ceint de l'auréole du génie musical, la nation anglaise veuille compenser la pauvreté dont elle souffre à cet égard.

Dans le domaine de la musique, la race anglo-saxonne paraît en effet frappée de stérilité ; toutefois si elle n'a pas de noms à placer à côté de ceux de Mozart et de Beethoven l'ancienne école des clavecinistes anglais a eu quelques glorieux représentants ; nous les passerons rapidement en revue dans l'ordre adopté par Weitzmann ; si leurs compositions ne sont pas des chefs-d'œuvre, il serait cependant injuste de de les laisser complètement tomber dans l'oubli.

Dès le septième siècle, des chantres envoyés par les papes implantèrent le chant grégorien en Angleterre, et au quinzième siècle **John Dunstable**, né vers 1460 dans une petite bourgade écossaise du même nom, s'illustra comme musicien et comme astronome. Tinctoris, Gaforius et autres théoriciens célèbres le citent avec éloge et lui attribuent une grande autorité au point de vue musical.

En 1550, la chapelle d'Edouard VI possédait des chanteurs, des joueurs de luth, de harpe, de flûte, de rebecque, de cornemuse, de trompette, de tambour, de virginale, et sous le règne d'Elisabeth le contrepointiste et organiste **Thomas Tallis** écrivit diverses compositions qui eurent un certain retentissement. Son élève, **William Bird**, (né en 1545, mort en 1623) fut, dès 1563, organiste de la reine Elisabeth ; il a écrit de la musique d'église, des chants, des morceaux pour orgue, pour clavecin, entre autres un *Air varié* (The Carman' Whistle) dont on trouvera le texte passablement monotone soit dans l'appendice à l'ouvrage de Weitzmann soit dans la seconde partie de l'*Alte claviermusick* de Pauer. Ce morceau fait partie d'une collection dont le manuscrit existe encore et qui a pour titre : *Queen Elisabeth's virginal Book;* le même ouvrage renferme des compositions de **Nathaniel Giles** (1550 à 1633) organiste de la chapelle royale à Windsor, de **Giles Farnoby**, né en Cornouailles, auteur de *Canzonettes* et de *Psalmodies*, enfin de **John Bull**, un des plus grands musiciens auxquels l'Angleterre s'honore d'avoir donné le jour.

Né en 1563 dans le Somersetshire, John Bull reçut à l'âge de vingt-trois ans le diplôme de docteur ès musique de l'Université d'Oxford ; en 1596, il fut nommé professeur de musique au *Gresham College* à Londres où ses leçons eurent un succès extraordinaire. En 1601, John Bull entreprit un voyage artistique en Hollande, en France et en Allemagne et partout ses productions pour orgue ou pour clavecin furent très applaudies. Nommé organiste à la cour de Jaques 1er en 1607, Bull résilia ses fonctions la même année pour se fixer en Allemagne. Il mourut le 12 mars 1628 à Anvers, selon les uns, à Lübeck, selon les autres. Pauer (*Alte Claviermusik*) a publié de J. Bull un *Allegro con fuoco* (The King's Hunting Jigg) en Sol majeur dont l'intérêt est purement historique. Le même jugement peut s'appliquer à un *Allegro vivace* en Sol majeur de Gibbons, également inséré par Pauer dans son *Alte Claviermusik*. Né en 1583, **Rolando** ou **Orlando**

Gibbons écrivit surtout pour l'église ainsi que son compatriote **Pelham Humphry** (1647-1674). Il n'en fut pas de même de Purcell, qui aborda avec succès les genres les plus divers, sans en excepter la musique de clavecin.

Né à Londres en 1658, **Henry Purcell** fut à l'âge de dix-huit ans nommé organiste de l'abbaye de Westminster, fonctions auxquelles s'ajoutèrent dès 1684 celles d'organiste de la chapelle royale. Purcell, qui mourut le 21 novembre 1695 écrivit de la musique religieuse, des opéras, des morceaux d'orgue et de clavecin et dans toutes ses œuvres il a laissé la marque de son génie. A. Méreaux, qui a publié cinq compositions pour clavecin de Purcell, caractérise en ces mots le genre du compositeur anglais : « Des formes nouvelles, de l'invention mélodique, une piquante originalité dans la pensée musicale, empreinte d'ailleurs d'une expression naturelle et vraie donnèrent à sa musique un effet qui la rendit bientôt populaire, » et il ajoute : « Chez Purcell, le sentiment du rythme est très développé. Sa musique de clavecin s'est ressentie de sa tendance à la nouveauté des idées, à leur émission facile et à leur valeur significative[1]. »

Aux noms qui précèdent, il faut ajouter enfin celui de **Thomas-Augustin Arne**, né à Londres en 1710 et mort dans la même ville en 1778. Arne s'est acquis une réputation méritée par ses compositions pour clavecin qui sont peu connues et qui, si l'on en juge par une *Sonate* en Sol majeur insérée dans l'*Alte claviermusik* de Pauer ont cependant une réelle valeur. Arne est surtout connu par le chant populaire anglais *Rule Britannia* dont il est l'auteur.

D'une manière générale, on ne s'éloignera guère de la vérité en disant avec Weitzmann que « le caractère particulier de l'ancienne musique anglaise consiste dans la fatigante monotonie des mélodies, rythmes et modulations. »

Outre les fragments recueillis par Pauer, on trouvera un certain nombre de spécimens des œuvres des clavecinistes

[1] A. Méreaux, *Les clavecinistes*, p. 30.

anglais dans la collection intitulée Parthenia, laquelle a été rééditée et précédée d'une substantielle étude sur l'histoire ancienne du clavecin par le célèbre musicographe Edward Rimbault. Le même auteur a publié en 1860, à Londres, sous le titre de : *The pianoforte*, un important ouvrage dans lequel il étudie l'origine et les progrès de cet instrument. Le livre de Rimbault est accompagné de nombreux exemples de musique de clavecin empruntés aux meilleurs maîtres.

CHAPITRE VI

Principaux airs de danse employés par les anciens clavecinistes.

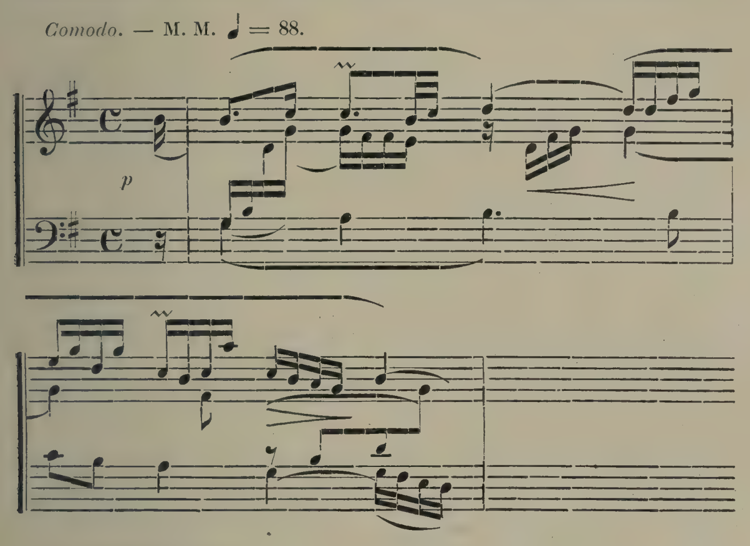
Dans la musique des anciens clavecinistes, les compositions désignées sous le nom de *Suites* ou *Partites* occupent une place considérable ; il est par conséquent nécessaire d'indiquer les caractères distinctifs des airs de danse qui entraient dans la structure de ces compositions, lesquelles, sous leur forme primitive, comprenaient une série de quatre à cinq morceaux. Entre ces fragments divers, il y avait une *unité extérieure* fondée sur le fait que tous appartenaient à la même tonalité et une *unité intérieure* reposant sur la disposition triste ou joyeuse, paisible ou animée qui régnait du commencement à la fin de l'œuvre entière.

Voici maintenant, par ordre alphabétique, les principaux airs de danse qui figurent dans les compositions des anciens clavecinistes :

1. **Allemande.** Ce nom s'applique à trois sortes de compositions ; il désigne : *a*) La mélodie d'une danse nationale au caractère joyeux et dont la mesure est à $\frac{2}{4}$; *b*) un morceau à 4 temps d'origine allemande qui occupe le premier rang dans les suites pour clavecin ou pour d'autres instruments ; *c*) enfin une danse nationale souabe à $\frac{3}{4}$. Déjà mentionnée dans un ouvrage de Tielmann Susato (Amsterdam, 1550), l'*Allemande* à 4 temps introduite dans les suites ne servait pas à accompagner les danseurs ; chez la plupart des clavecinistes français ou allemands cette pièce que Händel et Bach portèrent à un haut point de perfection comprenait

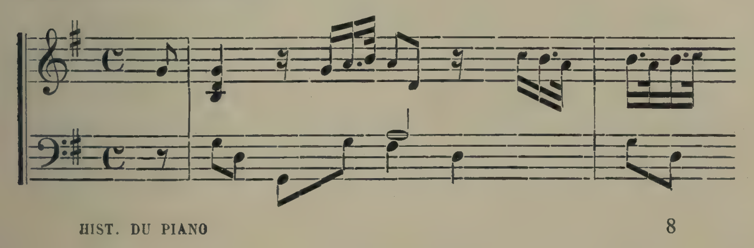
deux reprises de longueur à peu près égale et devait offrir l'image du contentement d'esprit.

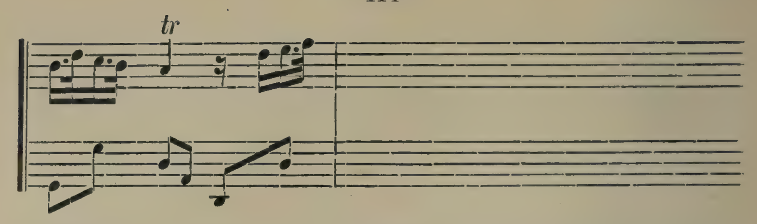
Les *Allemandes* de Bach sont harmonisées avec beaucoup de soin ; on en jugera par les deux premières mesures d'une Allemande qui appartient à la série des *Suites françaises :*



La première partie, qui se termine en Ré majeur, comprend 12 mesures ; la seconde partie, également de 12 mesures, commence en Ré majeur pour se terminer par un retour au ton fondamental de Sol majeur.

Les *Allemandes* de Händel sont construites sur le même plan que celles de Bach, mais présentent de grandes diversités au point de vue des dimensions générales de l'œuvre ; tandis que les deux parties de l'*Allemande* placée en tête de la quatorzième suite :

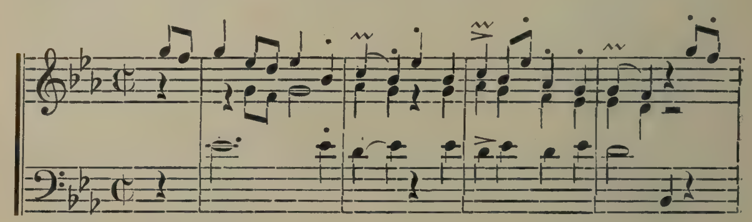




n'ont que 8 mesures la première et 10 mesures la seconde, l'*Allemande* qui ouvre la neuvième suite n'a pas moins de 24 mesures à la première partie contre 28 à la seconde.

Les *Allemandes* des clavecinistes français diffèrent des précédentes par le style plutôt que par la structure du morceau. Les pièces de ce genre mentionnées par Pauer (*Allemande* de *Henri Dumont*, en Ré mineur et *Allemande* de *Jaques Champion de Chambonnières*, en La mineur) présentent les mêmes proportions entre la première et la seconde reprise, mais les combinaisons harmoniques sont plus simples et le mode mineur dans lequel ces compositions sont écrites leur imprime un caractère particulièrement mélancolique.

2. **Bourrée.** Ancienne danse française au caractère joyeux à 2 ou 4 temps ; elle se divisait en deux parties chacune de 8 mesures et commençait toujours sur un temps levé ainsi qu'on peut le voir par l'exemple suivant emprunté à une *Bourrée* du compositeur allemand Krebs :



Artistiquement la Bourrée pouvait prendre un développement considérable. H. de Bülow a publié une *Bourrée* de Scarlatti, dont la première partie a 48 mesures, la seconde 45. Composée en 1754 à Aranjuez, dans une maison de plaisance du roi, cette œuvre du compositeur italien a beaucoup de grâce et de brillant.

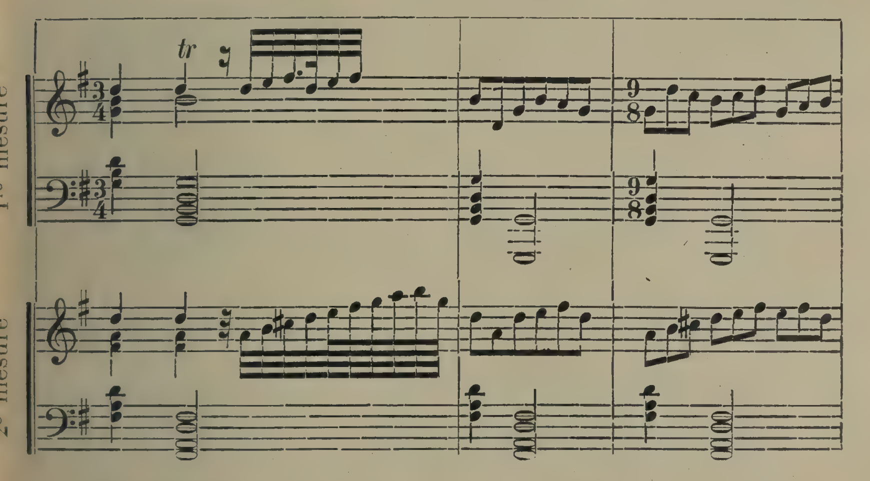
3. **Branle.** Danse française qui se dansait en rond comme le rondo dont elle terminait chaque couplet ; la mélodie en était courte et populaire.

4. **Canarie** ou **Canario** (en italien). On désignait sous ce nom une sorte de gigue qui se jouait dans un mouvement très vif et sautillant. On l'écrivait à $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, rarement à $\frac{12}{8}$.

5. **Chacone** ou **Chaconne** ; en italien **Ciacona** ; nom d'une danse très goûtée en Italie et en Espagne et, par extension, d'un morceau de musique instrumentale à $\frac{3}{4}$ ayant cela de particulier qu'un thème de 4 à 8 mesures, joué par la basse se répète constamment, tandis que les voix supérieures accompagnent chacune de ses répétitions de variations aussi appelées couplets.

La comparaison du thème, de la première et de la troisième variation (deux premières mesures) d'une *chacone* de Händel montrera clairement comment les anciens maîtres traitaient ce genre de morceaux.

Thème. **1re variation.** **3e variation.**



Des variations pouvaient aussi être introduites à la basse ; un intermédiaire mélodique était souvent placé entre deux variations.

Les chacones des maîtres sont des modèles du genre; celle de J.-S. Bach pour violon seul est bien connue; Mendelssohn en a publié une édition avec accompagnement de piano, mais les violonistes préfèrent la jouer telle qu'elle a été écrite.

6. **Gaillarde** ou **Gagliarde**, ancienne danse italienne d'un caractère joyeux; on l'écrivait à $\frac{3}{4}$ ou à $\frac{3}{8}$ en deux reprises d'inégale longueur. Souvent la Gaillarde succédait à la Pavane avec le caractère solennel de laquelle elle faisait un heureux contraste.

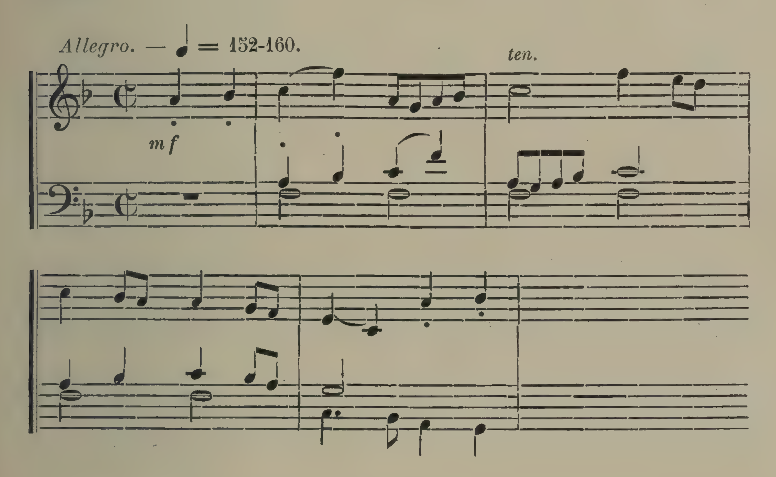
7. **Gavotte**, air de danse qui paraît tirer son nom des « Gavots, » montagnards habitant une contrée montagneuse près de Gap en Dauphiné. Cette danse comprend deux reprises de longueur inégale dont chacune commence avec le second temps et finit sur le premier. Le ton dominant de la Gavotte est celui de la joie, de la gaîté; selon Mattheson, il est dans son caractère non de marcher, mais de sautiller. Toutefois Rousseau prétend que le mouvement de la Gavotte peut être « tendre et lent. »

Quelques Gavottes ont en guise de Trio une *Musette*, morceau à 2 temps qui, comme la Gavotte, comprend deux reprises commençant chacune sur le deuxième temps pour finir sur le premier. Quand la Gavotte est en mineur, la musette est dans le ton relatif majeur. La particularité de la Musette consiste en ceci que la basse fondamentale reste toujours la même ce qui produit un effet de monotonie pareil à celui qui résulte de l'emploi de l'instrument connu sous le nom de musette ou cornemuse.
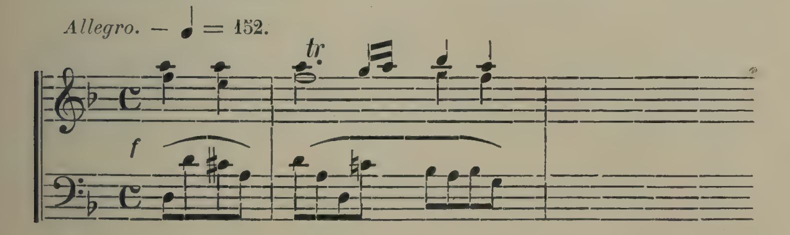
De bonne heure la Gavotte fut introduite dans les *Suites* et les *Sonates*, la seconde reprise recevant généralement des développements plus ou moins étendus, au gré du compositeur. La Gavotte dansée figure également dans un certain nombre d'opéras. Quelques maîtres contemporains se sont essayé avec bonheur dans ce genre, ainsi *J. Raff* dont la Gavotte en La mineur est une œuvre pour piano de beaucoup de valeur.

Pauer a réuni en un cahier (Volksausgabe, Breitkopf et Härtel, N° 361) 25 *gavottes* appartenant aux écoles allemande, italienne, française; on y rencontre les noms de Bach, Händel, Gluck pour l'Allemagne; ceux de Corelli et Martini pour l'Italie; ceux enfin de Couperin, Rameau, Leclair, Lœillet, Exaudet pour la France. Il suffira de parcourir cette intéressante collection pour se faire une exacte idée de ce qu'est la Gavotte.

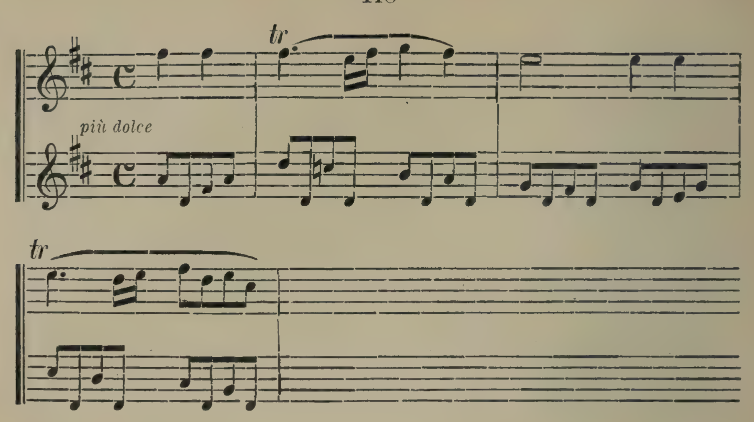
Parmi les Gavottes des clavecinistes italiens une des plus célèbres est celle de *Martini* dont voici les premières mesures :



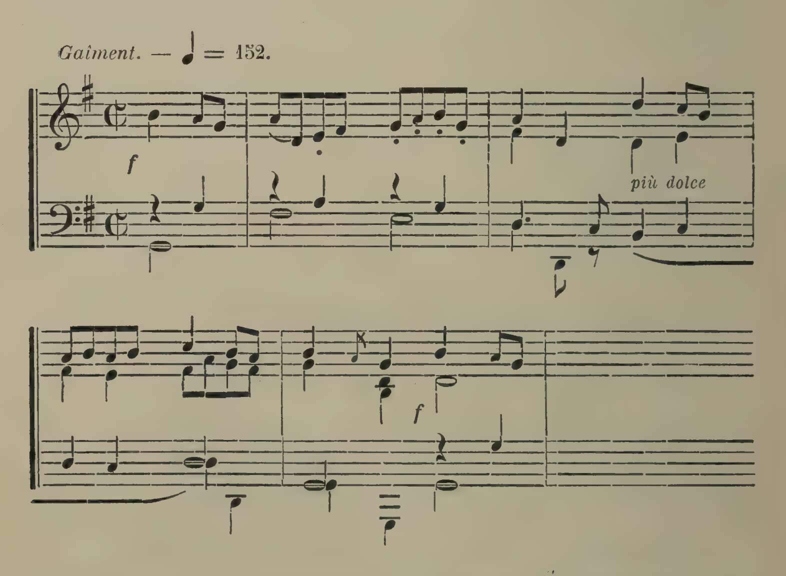
Les Gavottes de Bach sont artistiquement travaillées ; entre autres celle en Ré mineur :



dont la musette en Ré majeur a beaucoup de charme :

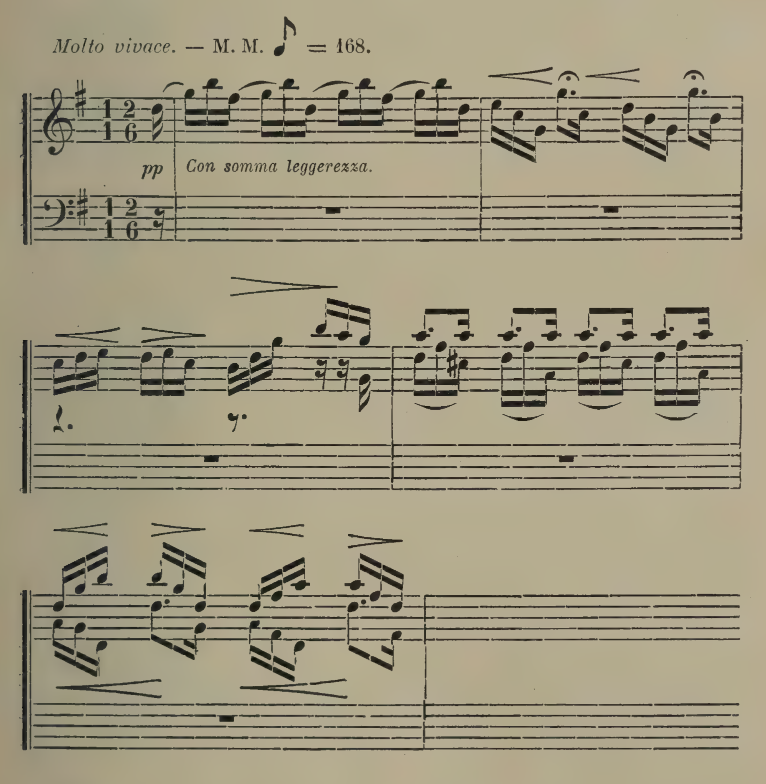


Les Gavottes de Couperin ont volontiers un accent mélancolique, à l'exception toutefois de la gavotte en Sol majeur connue sous le nom de *Bourbonnaise;* la mélodie a de la grâce et du piquant :



Une Gavotte empruntée à l'opéra *Pâris et Hélène* de Gluck a été transcrite pour piano par F. Planté et pour deux pianos avec variations par C. Reinecke.

8. **GIGUE (GIGA)**; danse dont la mesure est à $\frac{6}{8}$ et dont le mouvement est très accéléré. Scarlatti a écrit des gigues à $\frac{3}{8}$ qui sont fort brillantes. Händel et Bach terminent volontiers leurs *Suites* par une gigue qui pour être exécutée convenablement exige une habileté technique peu commune. F. Kullak indique le mouvement d'une gigue de J.-S. Bach par le chiffre métronomique de 168 correspondant à une croche pointée; la mesure est à $\frac{12}{16}$; un coup d'œil jeté sur les premières mesures permettra de se rendre compte de l'effet produit:



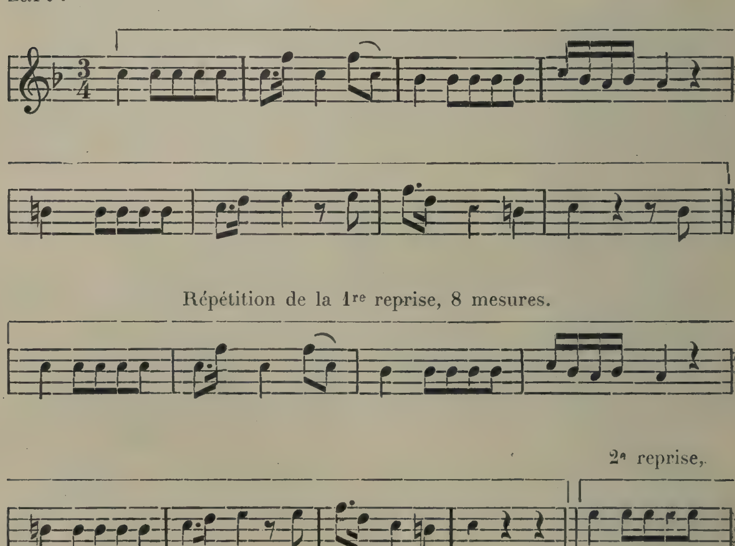
D'après J.-J. ROUSSEAU les opéras français contenaient beaucoup de Gigues dans la composition desquelles Corelli se distinguait.

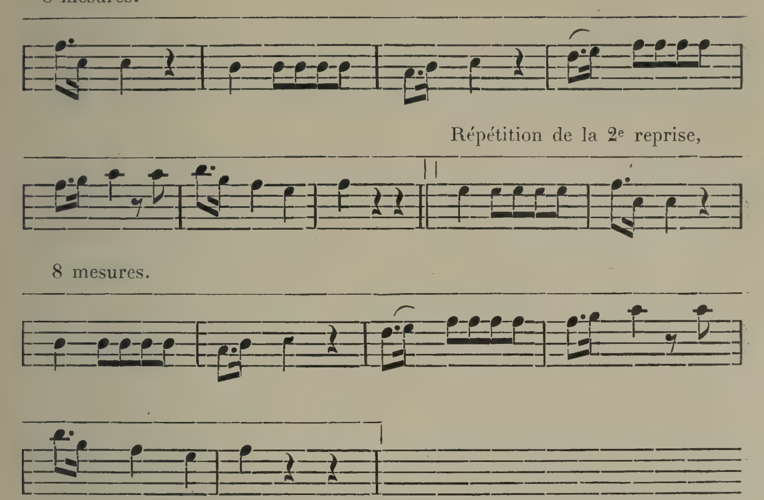
9. **Loure.** Nom d'un instrument qui ressemblait à une cornemuse et d'une danse à $\frac{3}{4}$ qui se jouait sur cet instrument ; le mouvement en était modéré.

10. **Marches.** Les marches ne sont pas des airs de danse, mais comme elles figurent dans les œuvres de quelques anciens clavecinistes, il convient de les mentionner ici. Elles étaient écrites à 4 temps dans un mouvement tantôt grave et solennel, tantôt résolu et triomphant. La marche pouvait avoir un accent rustique, mais jamais frivole ou badin.

11. **Menuet.** Cette danse jouit sous le règne de Louis XIV d'une faveur qui dura jusqu'à la Révolution française. Elle comprenait une série de tours et détours que faisaient l'un après l'autre à pas *menus* (d'où le nom de menuet) la dame et le cavalier. Cette danse avait pour caractère la noblesse et la grâce, aussi la musique en était-elle tout à la fois grave et élégante.

Le menuet, dont la mesure est à $\frac{3}{4}$, se compose de deux reprises ayant chacune 8 mesures ou, par la répétition de celles-ci, 16 mesures ; ainsi le menuet de *Don Juan*, de Mozart :





Dans son développement artistique, le cadre du *Menuet* s'est élargi ; un *Minuetto* en Sol majeur de SCARLATTI n'a pas moins de 38 mesures à la première reprise. La proportion entre les deux reprises n'existe pas toujours ; ainsi, certains menuets de Händel ont 8 mesures à la première reprise, 16 à la seconde. En outre, dans le but d'introduire un élément de variété dans des compositions de ce genre, on ajouta au menuet primitif un second, parfois même un troisième menuet appelés *Minuetto II*, *Minuetto III*, *Alternativo*, ou encore *Double*, quand les morceaux secondaires n'étaient que des *variations* du morceau principal. Enfin, dès la seconde moitié du dix-huitième siècle, on compléta le Menuet par un *Trio*, expression dont M. Lavignac explique comme suit l'origine : « Dans nombre de *répons* de Palestrina et Vittoria (seizième siècle) écrits à quatre ou cinq voix réelles, la partie du milieu ou *verset* est confiée à *trois voix seules*, souvent même avec cette mention : *verset en trio*. Une disposition analogue se retrouve dans le *Kyrie* ou le *Credo* des messes des mêmes maîtres, ou d'autres de la même époque, dans le but évident de donner plus de richesse à la reprise de l'ensemble ; elle a

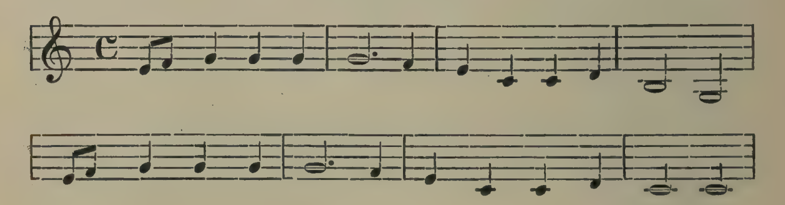
été introduite par la suite dans des pièces instrumentales, des airs de danse et le nom de trio est resté attaché au milieu de ces petites pièces, même lorsqu'il n'est plus justifié par le nombre d'instruments ou de voix mis en jeu[1]. »

Une sonate pour piano et violon de HAYDN renferme un menuet avec la mention de : *Minuetto al rovescio*, ce qui veut dire qu'après avoir été joué tel qu'il est écrit, il doit être répété à rebours ; on donnait aux œuvres présentant cette particularité le nom de *Krebs-Menuet ;* c'était un badinage musical dont on rencontre de nombreux exemples chez les anciens contrepointistes.

L'abbé BROSSARD parle d'un menuet venu du *Poitou* dont l'allure devait être gaie et rapide ; ce mouvement a été adopté par les compositeurs pour le menuet instrumental non dansé fréquemment introduit dans les sonates ; toutefois les mots : *Tempo di minuetto* indiquent habituellement le mouvement modéré que l'on attribuait au menuet lorsqu'il était dansé dans les fêtes populaires.

12. **MORESCA**, danse des Maures, dont Kiesevetter mentionne un spécimen emprunté au final d'*Orphée*, opéra de Monteverde. La mesure était à $\frac{6}{4}$ et la mélodie, exécutée par une voix supérieure, était soutenue par quatre voix d'accompagnement.

13. **MORISQUE**, très différente de la Moresca, cette danse n'est guère connue que par un fragment cité par TIELMANN SUSATO (1551). La mélodie, qui présentait la forme que voici :



était accompagnée note contre note par des accords très simples.

[1] A. Lavignac, *La musique et les musiciens*, p. 407.

14. **Mursky**, morceau de clavecin ou de chant à $\frac{2}{4}$ dont l'invention est attribuée au musicien prussien Sydow (1720). Ces compositions étaient d'un bout à l'autre accompagnées par des accords brisés, forme d'accompagnement qui a conservé le nom de *Mursky-Basse*.

15. **Passacaille, Passacaglio**, danse française à $\frac{3}{4}$ à laquelle les clavecinistes ont emprunté des morceaux dont le caractère est doux et dont le mouvement est lent. Une basse continue (basso obstinato) constitue le fondement de ces compositions; la mélodie, parfois empruntée à la muse populaire était placée soit dans une voix supérieure, soit dans une voix intermédiaire. On trouvera dans un belle suite de Händel en Sol mineur une Passacaille à 4 temps suivie de variations dont l'intérêt grandit jusqu'à la fin du morceau. La Passacaille s'écrivait toujours dans un ton mineur.

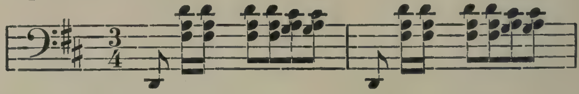
16. **Passamezzo.** Mélodie paisible, fréquemment suivie d'un morceau faisant contraste et appelé *Furia* à cause de son rythme fortement accentué et de ses mordantes dissonances.

17. **Passepied.** Air analogue au menuet, mais qui se dansait sur un mouvement beaucoup plus vif.
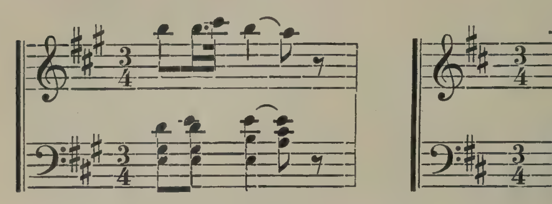
18. **Pavane.** Originaire d'Italie ou d'Espagne d'où elle fut importée en France au seizième siècle, la Pavane était une danse pompeuse, grave, propre à faire valoir les avantages de la taille et de la démarche. « Ce nom de *Pavane* lui fut donné, écrit J.-J. Rousseau, parce que les figurants faisaient en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons; l'homme se servait, pour cette roue, de sa cape et de son épée qu'il gardait dans cette danse, et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque se *pavaner*. »

19. **Polonaise.** Cette danse au caractère solennel et chevaleresque fut très répandue en Allemagne jusqu'à la seconde moitié du dix-huitième siècle. Au point de vue musical, la *Polonaise* est un morceau à $\frac{3}{4}$ comprenant deux reprises de longueur indéterminée; le *trio*, quand il y en a un, présente le même caractère; ce qu'il y a de caractéristique, c'est que

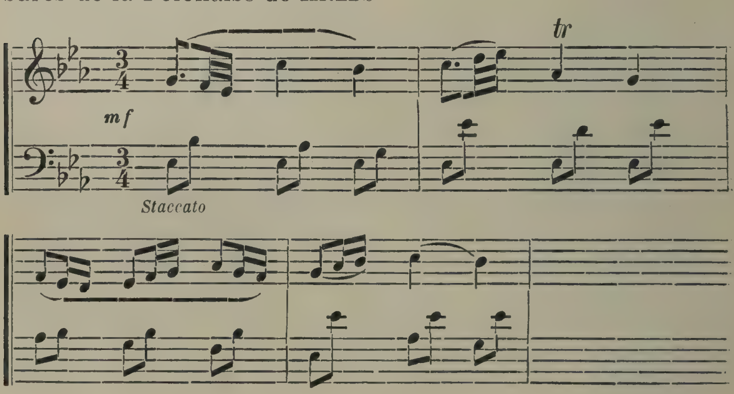
chaque membre de phrase se termine sur un temps faible. L'allure typique de la Polonaise est clairement révélée dans la forme de l'accompagnement qui revêt presque toujours l'allure que voici :



La cadence finale de chaque reprise et du trio présente fréquemment un aspect analogue à celui indiqué dans les exemples ci-dessous :



On se tromperait toutefois si l'on pensait trouver chez les anciens clavecinistes des *Polonaises* rappelant même de loin les compositions modernes publiées sous ce nom. Si l'on en juge par une Polonaise en Mi *b* majeur qui appartient à la *Partita* N° 6 de Krebs (Pauer, *Alte Meister*), ces morceaux qui ne comptaient qu'un petit nombre de mesures ne se distinguaient ni par la beauté de la mélodie, ni par la richesse de l'harmonie ; on verra même par les quatre premières mesures de la Polonaise de Krebs



que l'œuvre de ce maître ne répondait que d'une manière incomplète à la conception restée classique de ce genre de compositions.

Les Polonaises de Wilhelm-Friedemann Bach représentent un travail artistique beaucoup plus important. Elle n'ont pas de *trio*, mais l'inspiration, tour à tour grave ou audacieuse, en est toujours originale ; les combinaisons harmoniques de l'accompagnement trahissent le compositeur rompu à toutes les difficultés du contrepoint.

20. **RIGAUDON**. Air de danse à l'allure vive et gaie ; la mesure se bat à deux temps. Le morceau comprend 3 ou 4 reprises ; l'avant-dernière, plus courte que les autres, n'a pas de résolution correcte, afin que la dernière, strictement conforme aux règles de l'art ait quelque chose de plus frappant.

21. **ROMANESCA**. Nom primitif de la Gaillarde ; cette danse serait originaire sinon de Rome du moins de l'Italie ; elle semble avoir disparu dès la fin du dix-huitième siècle.

22. **RONDO** ou **RONDEAU**. Ce nom qui vient de l'expression : *Danser en rond* désigne des morceaux de musique destinés à accompagner des danses (rondes) populaires, des jeux (Il était un'bergère), des couplets. Sous sa forme artistique le *Rondo*, qui sert souvent de conclusion à la sonate, est une composition dans laquelle le thème principal reparaît un certain nombre de fois dans des tonalités diverses et toujours alternant avec un second motif qui joue le rôle de couplet, dont le premier motif qui termine l'œuvre entière serait le refrain.
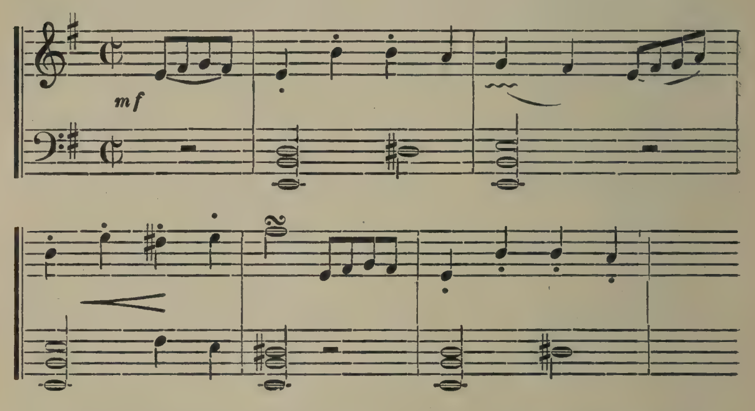
Parmi les compositions des anciens clavecinistes Pauer cite un *Rondo* de Jean-Christophe-Frédéric Bach, dont le thème fondamental, très simple, offre des développements intéressants.

23. **SARABANDE**. Cette danse, au caractère grave, solennel, a fourni un cadre à des compositions musicales d'une haute valeur artistique. Ecrite à trois temps, la Sarabande commence toujours sur un temps fort et comprend deux reprises,

chacune de huit mesures. La mélodie brève, expressive, ne parcourant qu'un petit nombre de tonalités, se prête volontiers à des variations.

24. **Sicilienne** ou **Siciliano**; danse de bergers à $\frac{6}{8}$ et morceau de musique ayant un caractère pastoral, simple et gracieux. Une *Siciliano* en Fa majeur, à $\frac{12}{8}$, de Scarlatti, peut être considérée comme modèle du genre.

25. **Tambourin**. Air de danse analogue à la musette; la tonique ou la dominante forment un point d'orgue à la basse, lequel, exécuté par la main gauche, imite le bruit du tambour. Quelques mesures d'un *Tambourin* de Rameau donneront une juste idée de l'effet produit par cette danse:



26. **Tarentelle**. Originaire d'Italie, très populaire à Naples, cette danse entraînante, au rythme fortement accentué, ne paraît pas avoir fourni l'étoffe de compositions musicales aux anciens clavecinistes. Ecrite dans un ton mineur, à $\frac{6}{8}$, la *Tarentelle* commence par des tons exprimant l'excitation et le désir; le mouvement prend une allure toujours plus vive et passionnée et se termine par une bacchanale échevelée dont l'éclat bruyant est augmenté par les sonorités gaies du tambourin. Lorsque, ce qui est fréquemment le cas en Italie, la *Tarentelle* est simultanément chantée et dansée par des jeune filles, cette danse prend un caractère gracieux, léger, empreint d'une juvénile fraîcheur.

On ne doit pas confondre la *Tarentelle* avec la *Tarentola*, danse avec accompagnement de musique à laquelle, au moyen âge, on attribuait la vertu de guérir les piqûres de la tarentule.

Plusieurs compositeurs modernes ont écrit des *Tarentelles* pour piano ; celle de *Chopin*, en La *b* majeur, est bien connue, et l'on sait les étourdissants succès remportés par le pianiste français *F. Planté*, quand, avec une virtuosité incomparable, il enlevait la Tarentelle de *Gottschalk* pour piano avec orchestre.

27. La **VILANELLA**, comme la *Pastorale* était une danse populaire à $\frac{6}{8}$, dont la mélodie facile exprimait la joie, le contentement.

28. La **VOLTA**, variété de la *Gaillarde* s'écrivait à $\frac{3}{4}$ et se jouait très vivement.

Les **VALSES** et **MAZURKAS** sont d'origine trop récente pour que l'on en trouve des exemples chez les anciens clavecinistes. Nous aurons l'occasion de parler de ces danses à propos de quelques compositeurs appartenant à l'Ecole moderne du piano.

CHAPITRE VII

Caractéristique générale de la musique pour clavecin.

Traits communs aux différentes écoles de clavecinistes ; le style fugué et les ornements. — Etude du clavecin dans ses rapports avec l'étude du pianoforte. — Place qui appartient aux anciens clavecinistes dans l'histoire de la musique.

Les grandes écoles de clavecinistes dont nous venons d'esquisser le développement historique ont chacune leurs caractères distinctifs en rapport avec le milieu au sein duquel leur activité s'est déployée ; elles ont aussi leurs traits communs, ceux-ci en rapport avec la structure du clavecin qui est tout à la fois un instrument à clavier et un instrument à cordes.

Pourvu d'un ou de plusieurs claviers, le clavecin présentait de ce fait certaine analogie avec l'orgue ; aussi bien la plupart des grands clavecinistes allemands, français, italiens, ont-ils été en même temps de grands organistes. Cela est si vrai que pendant longtemps la littérature de l'orgue et celle du clavecin se confondent. Ecrivant simultanément pour les deux intruments, les organistes-clavecinistes ont dû nécessairement appliquer à leurs compositions pour clavecin les mêmes procédés de style qu'à leurs compositions pour l'orgue. Le style fugué étant celui qui s'adapte le mieux à la musique d'orgue, c'est aussi celui dont on retrouve la constante et forte empreinte dans la musique de clavecin. COUPERIN en France, SCARLATTI en Italie, FROBERGER en Allemagne, tous organistes habiles et savants, ont cultivé la fugue et

l'ont introduite dans leurs compositions pour clavecin. Le plus grand de tous les compositeurs pour cet instrument, J.-S. Bach est le maître de la fugue. On est en droit d'affirmer que le style fugué est caractéristique de toutes les écoles de clavecin.

D'autre part, le clavecin est un instrument à cordes, mais dans lequel les cordes sont *agrippées* par un bec de plume, par une lamelle ou par une pointe en métal au lieu d'être mises en vibration par le frottement d'un archet ou par le choc d'un marteau soigneusement garni de feutre. De là résulte que le son du clavecin est d'une extrême sécheresse. Cet instrument n'étant pas capable de produire des sons larges, soutenus, prolongés, on comprend que l'effort des clavecinistes se soit porté essentiellement sur les éléments de l'expression artistique susceptibles de mettre en évidence le mécanisme de l'exécutant, l'agilité des doigts, la finesse du toucher et que, dans leurs compositions, ils aient attribué un rôle prépondérant aux ornements ou agréments tels que *balancements*, *trilles*, *gruppettis*, etc. Cette prédominance de procédés auxquels nous ne sommes pas accoutumés et qui, dans notre musique moderne de piano constituerait un anachronisme non moins qu'une faute de goût, dépendant de la structure du clavecin beaucoup plus que de la volonté du claveciniste, elle nous apparaît, non comme un caprice de la mode, mais comme une nécessité logique à laquelle il n'était pas possible d'échapper. Dès lors la connaissance des ornements est inséparable de l'interprétation correcte des œuvres des anciens clavecinistes.

Malheureusement cette étude présente de sérieuses difficultés; la tradition, relativement à l'exécution des **ornements**, est en partie perdue; les clavecinistes eux-mêmes n'étaient pas d'accord sur le sens à attribuer aux agréments dont ils ornaient leur mélodie; la détermination de la valeur des signes employés ne rend pas sensible à l'oreille l'effet produit. En présence de ces divers éléments d'incertitude le plus sage est de s'en tenir aux grandes lignes. C'est ce que nous

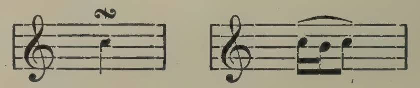
ferons ici et afin de ne pas nous égarer dans le labyrinthe des hypothèses plus ou moins plausibles, nous nous bornerons à résumer les pages substantielles que M. Méreaux a consacrées à la question des ornements, abandonnant à la sagacité des professeurs de piano le soin de livrer à leurs élèves le secret d'une science qui ne peut guère s'enseigner autrement que par la pratique.

D'après Méreaux, l'histoire du style orné peut se diviser en trois périodes dont les principaux représentants sont : pour la première, Champion de Chambonnières, les Couperin, Rameau ; pour la seconde, J.-S. Bach, Händel, Philippe-Emmanuel Bach, Marcello et Scarlatti ; pour la troisième (dont nous n'avons pas à nous occuper en ce moment), Haydn, Mozart, Clementi qui réduisirent à trois le nombre beaucoup plus considérable des ornements utilisés par leurs prédécesseurs.

Le théoricien de la première période, F. Couperin, distingue sept classes d'ornements, chacune se divisant à son tour en un certain nombre de variétés. Nous allons les passer rapidement en revue en plaçant en regard du *nom* de l'ornement le signe le plus habituellement employé pour l'indiquer et l'*effet produit* sur le piano.

Ire classe. Les *pincés*, dans lesquels la petite note prise en dessous doit toujours être chromatique, c'est-à-dire à la distance d'un demi-ton de la note essentielle. Il y a trois variétés de pincés :

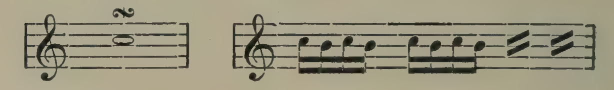
a) *Pincé simple :*



b) *Pincé double :*



c) *Pincé continu :*

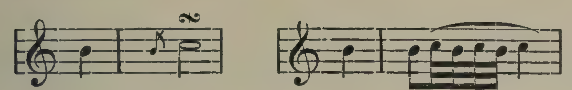


IIme classe. *Ports de voix.* Trois variétés :

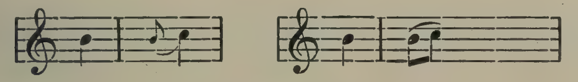
a) *Port de voix simple :*



b) *Port de voix double :*

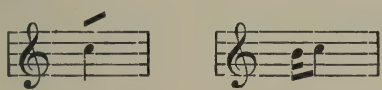


c) *Port de voix coulé :*



IIIme classe. Le *coulé*. Deux variétés :

a) En montant :



b) En descendant :



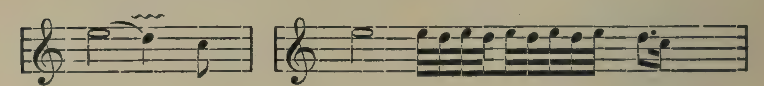
Ces deux ornements ne se rencontrent que chez l'anglais Purcell ; on peut y rattacher les *doublés* que l'on rencontre chez tous les clavecinistes de l'époque sous des formes diverses, entre autres sous celle-ci adoptée par Rameau :



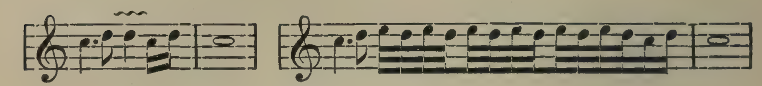
IVme classe. *Tremblements.* Cet ornement correspondait à notre *trille*. Couperin conseillait de l'exercer avec tous les doigts en vue des passages dans lesquels il devait être soutenu tandis qu'une partie était chantée par les autres doigts de la même main. « Dans la règle, dit COUPERIN, les tremblements les plus usités de la main droite se font du troisième doigt avec le deuxième et du quatrième doigt avec le troisième et ceux de la main gauche

se font du premier doigt avec le deuxième doigt ou avec le troisième. » Il y avait sept variétés de tremblements :

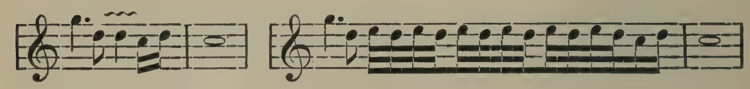
a) *Tremblement appuyé et lié :*



b) *Tremblement ouvert :*
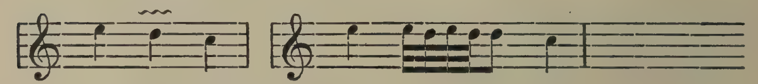


c) *Tremblement fermé :*
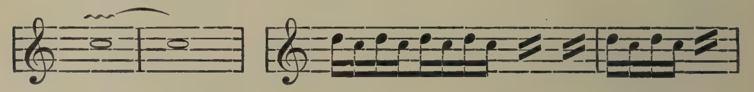


d) *Tremblement lié, non appuyé :*



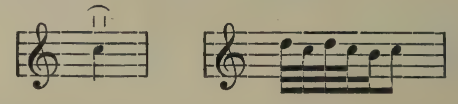
e) *Tremblement détaché :*



f) *Tremblement continu :*



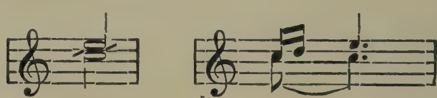
g) *Tremblement lié avec un doublé :*



Cette dernière forme du tremblement était particulière au compositeur Purcell.

Vme classe. *Tierces coulées :*

a) *En montant :*

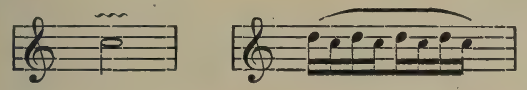


b) *En descendant :*

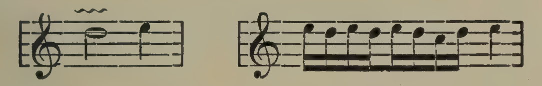


VIme classe. *Cadences* (Ornements particuliers à Rameau) :

a) *Cadence appuyée :*



b) *Cadence double :*



Parmi les ornements particuliers à Rameau, on cite en outre la *Note liée à une cadence et le Pincé lié au Port de voix.*

VIIme classe. *Arpèges.* Ces ornements présentent quatre variétés : a) L'arpège *montant*, b) l'arpège *descendant*, c) l'arpège *simple*, et d) l'arpège *figuré.* Le signe et l'effet produit sont analogues à nos accords arpégiés.

Quelques ornements sont, les uns communs à Rameau et à Couperin et les autres particuliers soit à l'un, soit à l'autre de ces deux compositeurs ; ce sont : La *liaison sur un accord*, le *son coupé*, la *liaison simple*, l'*aspiration*, la *suspension.*

Les fonctions mélodiques des agréments étaient moins de simuler la durée du son que de caractériser et orner le chant.

Le théoricien de la seconde période est MARPURG ; il distingue neuf classes d'ornements dont la plupart appartiennent également à Couperin ; nous ne mentionnerons que ceux qui sont particuliers au musicien allemand. Ce sont :

1. Le *Balancement :*

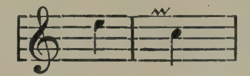


moyen artificiel de prolonger le son en répétant la même note sur la même touche et du même doigt. Cet artifice était encore employé par Mozart et par Steibelt.

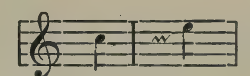
2. Le *flatté,* coulé de trois notes par degrés conjoints soit en descendant d'une tierce supérieure à la note essentielle de la mé-

lodie, soit en montant d'une tierce inférieure à cette note essentielle.

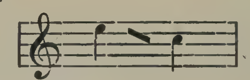
Le *flatté* s'indiquait tantôt par un signe :



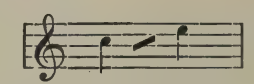
en descendant :



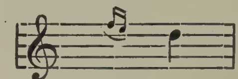
en montant, ou bien :



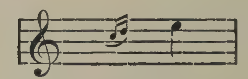
en descendant et



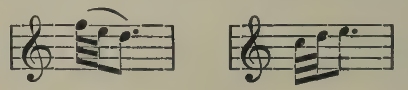
en montant ; tantôt par des notes postiches :



en descendant ;



en montant ; dans l'un et l'autre cas, l'effet produit :



était le même.

Il est à remarquer que les clavecinistes allemands substituent fréquemment l'emploi de *notes postiches* (petites notes) à l'emploi de signes spéciaux ; c'est le cas pour le *port de voix* (appoggiatura), pour l'*aspiration*, pour le *doublé* (Circolo Mezzo, Grupetto), pour le *pincé* ou *mordant*, etc. Ce qu'il importe, enfin d'observer, c'est que, comme Couperin, Marpurg admet plusieurs variétés de *tremblements* (trilles) dont chacune a son signe spécial et produit son effet particulier.

Si l'on tient à faire de l'étude des *ornements* l'objet de recher-

ches minutieuses, on consultera avec fruit le tableau publié par A. Méreaux auquel sont empruntés les renseignements qui précèdent, la Table dressée par Weitzmann à la fin de son ouvrage sur l'histoire du piano, puis aussi certaines éditions des œuvres de J.-S. Bach qui renferment d'utiles indications touchant la manière d'exécuter les agréments. Parmi les dernières, il faut citer: J.-S. Bach. *Auswahl leichter Clavier compositionen für den Unterricht herausgegeben von Franz Kullak* (Steingräber Verlag, Leipzig); Reinecke, J.S. Bach's *Klavierwerke mit Fingersatz, etc. Bibliothek älterer und neuerer Klaviermusik,* ouvrage édité par Kroll, 23e cahier.

Les conseils donnés par de bons professeurs et le sentiment artistique personnel de l'exécutant guideront celui-ci dans le choix à faire entre les divers modes d'exécution proposés par les commentateurs des maîtres.

En résumé, style fugué, style orné, ce sont là les deux traits dominants de la musique des anciens clavecinistes; c'est ce qui donne à leurs compositions cet accent légèrement *vieillot* qui les distingue et qui n'est certainement pas sans charme, et c'est aussi ce qui leur assure un rôle important dans l'éducation musicale des jeunes pianistes.

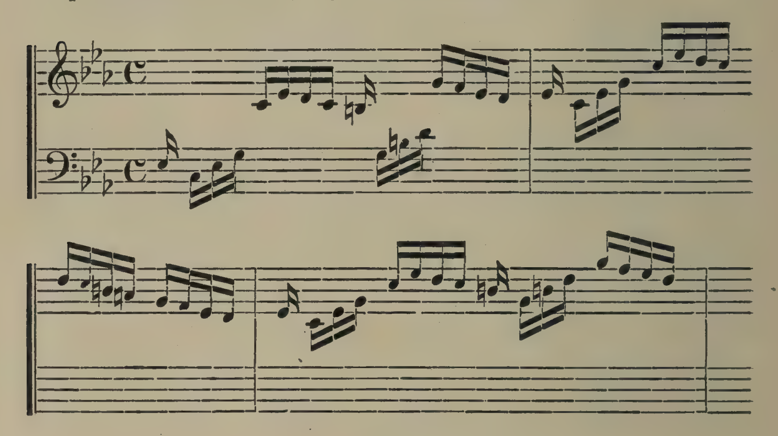
* * *

D'abord, au point de vue du mécanisme, on n'étudiera jamais sans profit, nous ne dirons pas toutes les œuvres, mais un choix judicieux des œuvres des clavecinistes français, italiens et allemands. Ne pouvant tirer de leurs instruments des sons larges et prolongés, les clavecinistes ont dû concentrer leur attention sur les procédés susceptibles de révéler à l'auditeur l'habileté technique de l'exécutant, la souplesse plutôt que la vigueur du poignet, l'indépendance et l'agilité des doigts, la finesse, la délicatesse du toucher en même temps que l'impeccable sûreté de l'attaque; aussi trouve-t-on dans leurs compositions de nombreux passages dont l'exercice est propre à développer chez le futur pianiste les qualités que l'on vient d'énumérer. Deux ou trois exem-

ples suffiront à préciser notre pensée sur ce point capital de pédagogie pianistique.

Veut-on s'exercer au *croisement des mains*? on ne saurait mieux le faire qu'en étudiant jusqu'à ce que l'on en soit absolument maître le passage d'une sonate de *Scarlatti* qui a été cité plus haut (voir p. 32).

Veut-on une *étude de vélocité* à mettre à côté des œuvres du même genre de Czerny? on n'aura qu'à choisir le *Solfeggio* en Do mineur de Philippe-Emmanuel BACH dont voici les premières mesures, à jouer prestissimo :



Veut-on acquérir ce mélange de *force et de légèreté* qui est un élément essentiel de toute bonne exécution musicale, on n'aura que l'embarras du choix entre une « Gigue » de HÄNDEL, une « Etude » de DURANTE, un « Air varié » de RAMEAU.

Il serait superflu de multiplier les exemples ; il convient seulement de considérer que l'étude des *passages difficiles* qui appartiennent à l'ancienne musique de clavecin est d'autant plus profitable que pour les grands clavecinistes la *difficulté vaincue* n'est jamais le but de l'art, mais uniquement un moyen destiné à rendre plus complète l'impression artistique que l'œuvre doit produire. Non seulement dans l'interprétation des compositions des anciens maîtres il n'est pas

possible de déguiser les lacunes d'une technique insuffisante par l'usage abusif de la pédale, mais le moindre trille, le moindre grupetto ayant leur raison d'être demandent à être rendus d'une manière exacte. Au point de vue de la *correction du jeu*, l'étude de quelques morceaux pour clavecin constitue une excellente école.

D'un autre côté, rien autant que le *style fugué* ne contribue à favoriser l'égalité du jeu ainsi qu'à procurer à l'exécutant cette possession de soi-même, cette maîtrise dont on ne saurait trop apprécier la valeur. Sous ce rapport, la pratique du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach s'impose à quiconque aspire à jouer du piano en virtuose et en artiste. Les fugues de Bach étant difficiles à exécuter, on s'initiera à ce genre de compositions par l'étude d'autres œuvres moins compliquées, mais écrites en style fugué ou par l'étude de fugues plus aisément accessibles de Kirnberger ou de Porpora.

Au reste, ce n'est pas seulement au point de vue du mécanisme, c'est aussi au point de vue de l'éducation intellectuelle du musicien que la pratique de la fugue est à recommander. Rien, dans la fugue, qui soit abandonné au hasard ; ces motifs qui se fuient, se poursuivent, se combinent, s'entrecroisent, obéissent à des règles fixes de telle sorte que par l'analyse d'une fugue on peut surprendre quelques-uns des principes fondamentaux de la composition musicale. Il y a plus : telle fugue de Bach, en dépit d'une sécheresse apparente, atteste un effort si puissant de la pensée, une conception si élevée de l'œuvre d'art qu'en présence de pareils monuments du génie humain, on ne peut se défendre d'une émotion semblable à celle que l'on ressent devant certaines merveilles de l'architecture, dans la nef grandiose d'une antique cathédrale.

Mais la musique ne parle pas seulement à l'intelligence ; elle parle davantage encore à l'imagination, à la sensibilité. Dans les limites que la structure du clavecin lui impose, le claveciniste ne peut évidemment pas exprimer les émotions tendres ou passionnées du cœur humain comme Mozart,

Beethoven pourront le faire, mais on se méprendrait toutefois en lui refusant la faculté de communiquer à ses compositions le parfum de la poésie et d'éveiller dans les âmes des impressions artistiques. Par le souci constant qu'ils ont de la forme ciselée avec amour, les maîtres du clavecin sont, au point de vue du goût musical, du sentiment du beau, des guides éclairés, des arbitres dont la voix mérite d'être entendue. Surtout si l'on met en relief les traits qui différencient les grandes écoles, on verra clairement les rapports qui existent entre l'étude des clavecinistes et l'éducation musicale de l'artiste.

Initiés à tous les secrets de la science du contrepoint, les clavecinistes ALLEMANDS se distinguent par la richesse de leurs combinaisons harmoniques, ainsi que par l'accent grave qu'ils donnent à la plupart de leurs compositions. Ils n'ont pas l'éclat des clavecinistes italiens, mais ils les dépassent par la profondeur de l'inspiration. On peut facilement vérifier la chose en comparant des sonates de Scarlatti, de Paradisi avec des sonates de Hasse, de Jean-Chrétien Bach. Quelques compositeurs allemands furent, il est vrai, les disciples de maîtres italiens, mais l'influence italienne à laquelle ils ne purent échapper n'alla pas jusqu'à effacer chez eux le sceau du génie national.

Les clavecinistes ITALIENS ont à leur actif la mélodie qui, toujours séduisante, est un véritable enchantement pour l'oreille. Avec cela, ils ont beaucoup de brillant, une fougue toute méridionale. Il leur manque la robustesse qui est un privilège de la race germanique, mais ils possèdent en échange ces tons chauds qui ne peuvent éclore que sous les rayons du soleil d'Italie. Les demi-teintes, les clairs-obscurs leur répugnent ; tout est lumineux dans les créations de leur esprit ; la fugue elle-même prend un aspect riant, elle devient aimable sous la plume d'un Porpora.

L'ÉCOLE FRANÇAISE enfin, moins nuageuse que l'école allemande, moins éblouissante que l'école italienne, semble s'être fait une loi d'observer en toute chose la juste mesure.

Elle a en partage la parfaite correction d'un style dont la clarté, la limpidité semblent inaltérables. Si l'on peut reprocher à Rameau de s'être égaré en de puérils essais de musique imitative, on ne saurait trop admirer l'art accompli avec lequel il a traité certaines formes musicales (le menuet par exemple). En outre, et comme Couperin, il a su mettre dans de petites pièces pour clavecin (*Les tendres plaintes,* par exemple) un sentiment poétique d'une délicieuse fraîcheur.

On voit d'ici le profit que l'on peut, au point de vue du sens artistique, retirer d'une étude intelligente et consciencieuse de l'œuvre des clavecinistes. En se familiarisant avec les pages étincelantes de SCARLATTI, avec les pensées tour à tour sérieuses ou riantes de J.-S. BACH, avec la phrase toujours correcte de RAMEAU, on apprend non seulement à jouer proprement du piano, mais aussi à apprécier la valeur d'un style clair, lumineux, à rechercher la sobriété dans l'expression, la perfection classique de la forme, qualités rares mais précieuses et qui constituent autant d'éléments fondamentaux de l'éducation musicale, dans l'acception la plus vraie, la plus artistique de ce mot.

* * *

Nous pouvons maintenant et en dernière analyse préciser le rôle qui appartient aux anciens clavecinistes dans l'histoire générale du piano ; ce rôle est celui de précurseurs. De même que le clavecin avec ses becs de plume, ses pointes de métal, a préparé les voies au pianoforte, de même les clavecinistes italiens, allemands, français ont préparé les voies dans lesquelles Haydn, Mozart, Beethoven devaient marcher en triomphateurs. Avec les instruments dont ils disposaient, les maîtres du clavecin ne pouvaient introduire dans leurs compositions des accents lyriques ou dramatiques, mais ce qu'ils pouvaient faire et ce qu'ils ont fait, c'est de créer un cadre admirablement approprié à l'expression artistique des

sentiments les plus intimes, comme des mouvements les plus désordonnés du cœur humain.

Pour être modeste, le rôle qu'il convient d'attribuer aux vénérés *ancêtres* du piano n'en est pas moins des plus glorieux. Il importe en effet d'observer que si leurs œuvres diffèrent sous bien des rapports de celles qui, de nos jours, jouissent de la faveur du public, elles ont cependant leur valeur intrinsèque ; ce sont des *pierres d'attente* si l'on veut, mais taillées dans le marbre le plus pur. Dans le cadre restreint où la structure du clavecin les contraignait à se renfermer, les anciens clavecinistes ne pouvaient sortir de l'humble position d'un précurseur, mais, dans cette humble position, on ne saurait l'oublier sans ingratitude, ils ont écrit des œuvres achevées, des œuvres que l'on étudie encore avec profit et que l'on écoute avec plaisir, des œuvres, en un mot, qui ont droit à l'immortalité, parce que, pénétrées d'un souffle vraiment poétique, elles sont, dans le domaine de la musique, un reflet de l'idéal.

SECONDE PARTIE

LES MAITRES DU PIANOFORTE

DE HAYDN A MENDELSSOHN

CHAPITRE PREMIER

Le pianoforte.

Cristofori, Marius, Schrœter et Silbermann. — Le pianoforte en Allemagne, en Angleterre, en France, en Suisse, en Italie, en Russie et en Amérique.

Des essais tendant à la substitution de *marteaux* aux *becs de plume* des anciens clavecins paraissent avoir été tentés simultanément en France, en Italie, en Allemagne. Bien que ces diverses tentatives soient restées à l'état d'ébauche, il est nécessaire de les mentionner, car elles marquent le passage du clavecin au pianoforte.

Né le 4 mai 1653 à Padoue, **BARTOLOMEO CRISTOFORI** s'acquit promptement une si grande réputation comme facteur de clavecins, que le prince Ferdinand de Médicis, dilettante remarquablement doué, l'attira à Florence et l'engagea à son service à titre de constructeur des clavecins de la cour et de gardien de sa riche collection d'instruments de musique.

En 1711, un journal vénitien signalait l'invention d'un *Gravecembalo col piano e forte* et l'attribuait au cembaliste du prince de Toscane, Bartolomeo Cristofali (*sic*). Un auteur

du temps, MARCHESE SCIPIONE MAFEI, de Vérone, observait que dans cet instrument les cordes étaient mises en vibration non plus par des becs de plume, mais par « une série de *petits marteaux* qui frappaient la corde de bas en haut. » D'après la description que Maffei a donnée de l'instrument inventé par CRISTOFORI, la tête des marteaux ressemblait à de petits dés garnis de peau de cerf dans leur partie supérieure. L'extrémité inférieure de la tige du marteau s'engageait dans une rainure arrondie, ce qui lui permettait de se mouvoir avec aisance. Quand on pesait sur la touche, un tampon poussait avec plus ou moins de force le marteau contre la corde. Une pointe de laiton fixée au tampon jouait le rôle attribué à l'*échappement* dans nos pianos modernes ; il ramenait le marteau à l'état de repos immédiatement après le choc contre la corde. Le marteau retombait sur deux fils de soie croisés. Un *étouffoir* garni de drap ne laissait résonner la corde que quand la touche correspondante fléchissait sous le doigt de l'exécutant.

Cristofori fit de constants efforts pour perfectionner les instruments qu'il avait inventés ; on peut s'en convaincre en comparant les spécimens datés de 1720 et 1726 qui furent exposés à Florence à l'occasion du centenaire de l'inventeur.

A cette époque, les pianofortes de Cristofori ne se répandirent ni en Italie ni à l'étranger ; on leur préférait le Kielflügel que les artistes jugeaient plus facile à manier.

En France, le facteur **MARIUS**, inventeur du clavecin brisé, présenta en 1716, à l'Académie royale de Paris, la description acccompagnée de dessins de quatre modèles différents offrant cette particularité que les becs de plumes des anciens clavecins y étaient remplacés par des *maillets* en bois. Grâce à ce procédé, dit le rapport de l'Académie royale de Paris, Marius évite les continuelles réparations qu'exigeait le Kielflügel ordinaire, il obtient un son plus fort et plus beau et par l'attaque forte ou faible de la touche, il procure à son instrument la possibilité jadis ignorée d'un jeu expressif. Après avoir constaté que le clavier à maillets pouvait s'adapter

aux anciens clavecins, le rapporteur ajoute : « Tout cela a paru très bien pensé. »

Malgré les hommages rendus par l'Académie à l'invention de Marius, celle-ci ne tarda pas à tomber dans l'oubli le plus complet.

Les tentatives faites en Allemagne par **CH.-G. SCHRÖTER** pour construire un clavecin sur lequel on pouvait produire tous les degrés d'intensité du son depuis le piano jusqu'au forte n'eurent guère plus de succès. Organiste à Nordhausen, Schröter exhiba en 1721 à la cour de Dresde deux modèles de clavecins à marteaux, mais faute de ressources, il ne put traduire dans la pratique les plans qu'il avait conçus.

On n'en a pas moins et pendant longtemps considéré SCHRÖTER comme l'inventeur du pianoforte, et lui-même a revendiqué les droits de la priorité dans l'invention de cet instrument. Les documents précis que l'on possède aujourd'hui permettent d'établir que ces prétentions ne sont pas fondées et que c'est à Silbermann que revient l'honneur d'avoir définitivement substitué le piano au clavecin.

Né en 1683 à Frauenstein (Saxe), **GOTTFRIED SILBERMANN** était le second fils d'un simple menuisier. Malgré les dispositions exceptionnelles pour la musique qu'il révéla dès ses jeunes années, il apprit le métier de son père. Son caractère très vif ne tarda pas à l'entraîner loin de la maison paternelle, et les divers patrons chez qui il travailla ne le gardèrent pas longtemps au nombre de leurs ouvriers. De folles escapades eurent pour épilogue la prison. Silbermann s'évada et, pour échapper au châtiment qui le menaçait, il s'enfuit à Einsiedel, en Bohême, chez des parents qui lui fournirent les moyens de se rendre à Strasbourg où son frère ANDRÉ SILBERMANN l'accueillit avec beaucoup de sympathie. Constructeur de l'orgue de la cathédrale de Strasbourg, André Silbermann enseigna à son frère cadet l'art de construire de tels instruments, et après trois années d'études, il lui confia l'établissement d'un orgue dans l'église d'un couvent de nonnes. Travaillant seul, Gottfried eut l'occasion d'entrer en

relations avec une jeune Française que l'on avait contrainte à prendre le voile et qui ne demandait qu'à reconquérir sa liberté. Une tentative d'évasion fut bientôt combinée. Déjà la fugitive était sur le mur du couvent quand, au moment même où Silbermann lui tendait une échelle de cordes, son absence fut remarquée ; on la réintégra de vive force dans sa cellule, tandis que son libérateur cherchait un asile chez un de ses parents, puis rentrait dans sa ville natale.

De retour à Frauenstein, Gottfried Silbermann établit un orgue dont la réputation fut si grande que l'habile facteur fut chargé de la construction d'un orgue pour le dôme de Freiberg. Dès lors, il passa pour le premier constructeur d'orgues de la Saxe, et cela avec raison, ainsi que l'attestent les nombreux instruments sortis de ses mains.

A la longue, le caractère de Gottfried Silbermann s'était assagi et, de son séjour chez son frère André, il avait conservé cette force de volonté, cette opiniâtreté qui ne recule devant aucun obstacle et qui pousse à l'action aussi longtemps que le but entrevu n'est pas atteint. Ce trait est visible dans les efforts accomplis par Silbermann pour construire un **pianoforte** aussi parfait que possible. « Jamais, raconte un de ses biographes, Silbermann ne travailla pour l'apparence et souvent il détruisit à coups de hache des ouvrages qu'il jugeait insuffisants, même des pianos complètement terminés. »

Un ancien auteur, Agricola, fournit sur les pianos de Silbermann les curieuses indications que voici :

« M. Gottfried Silbermann avait d'abord construit deux de ces instruments. L'un d'entre eux avait été joué par le bienheureux maître de chapelle Jean-Sébastien Bach qui en avait admiré et loué le son, mais qui avait formulé quelques réserves quant aux octaves supérieures auxquelles il reprochait de manquer de sonorité. M. Silbermann, qui ne supportait pas la critique prit en mauvaise part l'observation et en garda longtemps rancune à M. Bach. Toutefois sa conscience lui disant que M. Bach n'avait pas tort, M. Silbermann estima

que ce qu'il avait de mieux à faire, c'était de corriger les défauts auxquels il avait été rendu attentif. Il travailla à la chose pendant plusieurs années. Enfin, ayant réalisé d'importantes améliorations, il vendit un de ses instruments à la cour princière de Rudolstadt.... Peu de temps après, Leurs Majestés de Prusse commandèrent à M. Silbermann un piano, puis, le succès ayant été décisif, plusieurs autres instruments de même facture. Ceux qui, comme moi, ont vu et entendu les anciens et les nouveaux instruments de M. Silbermann peuvent juger du zèle avec lequel il a travaillé à leur perfectionnement. M. Silbermann ayant présenté un de ses nouveaux pianos au bienheureux maître de chapelle M. Bach, il en avait reçu une complète approbation. »

Les renseignements fournis par Agricola, qui connut personnellement Silbermann, ne laissent subsister aucun doute ; le célèbre facteur d'orgues de Frauenstein a pu, il est vrai, profiter des travaux de ses devanciers, mais le premier il a construit des instruments d'un maniement pratique et susceptibles de prendre une grande extension ; GOTTFRIED SILBERMANN est bien l'inventeur de notre **pianoforte**.

J.-S. Bach, en 1737, Mozart, en 1777, proclamèrent la supériorité du pianoforte; cependant, bien des années s'écoulèrent encore avant que cet instrument occupât dans le monde musical le rang auquel il avait droit. Sur ce terrain comme sur tous les autres, la lutte entre l'esprit conservateur et l'esprit progressif fut longue et acharnée. Même en 1782, FORKEL persistait à placer le clavicorde au-dessus du pianoforte et, en 1785, le poète-musicien Ch.-Fr.-Daniel SCHUBART relevait dans un langage dithyrambique les avantages du premier sur le second.

Malgré l'opposition faite par la routine aux progrès du piano, quelques facteurs entrèrent résolument dans les voies ouvertes par Silbermann ; ce furent : **CH.-E. FREDERICI**, mort en 1779 à Gera, **JEAN-ADAM SPATH**, mort en 1796, à Ratisbonne, et surtout **JEAN-ANDRÉ STEIN**, mort en 1792, à Augsbourg. Quand Mozart eut fait connaissance avec les pianos

de Stein, il les choisit pour ses concerts et contribua ainsi à les répandre. Voici en quels termes l'illustre compositeur se prononce sur le compte de ces instruments dans une lettre adressée à son père et datée d'Augsbourg, 17 octobre 1777 :

« Je vais donc commencer par les pianos-fortés de Stein. Avant d'avoir vu un de ces instruments, je préférais à tout les clavecins de Ratisbonne ; désormais, je dois préférer ceux de Stein, car ils adoucissent beaucoup mieux le son que ceux-là. Si j'attaque fortement, que je laisse le doigt sur la touche ou que je l'enlève, le son s'évanouit sur-le-champ. J'ai beau toucher le clavier comme je veux, le son est toujours égal, il ne clapote pas, il ne devient ni plus faible, ni plus fort, il ne manque jamais, en un mot, tout est parfaitement égal. Il est vrai qu'il ne donne pas un pareil piano-forte à moins de 300 florins.

» Mais la peine et les soins qu'il y met ne sont pas payés et ne peuvent l'être. Ses instruments ont cela de particulier, qu'ils sont faits avec des étouffoirs, ce dont pas un facteur sur cent ne s'occupe ; or, sans étouffoir, il est impossible qu'un piano-forte ne clapote ou ne résonne pas. Les marteaux, dès qu'on met le doigt sur les touches, retombent à l'instant même où ils ont frappé la corde, qu'on maintienne ou non la touche. Lorsqu'il a terminé un pareil clavecin (il me l'a dit lui-même), il s'y met, essaie toutes sortes de passages, de gammes, d'écarts, et il travaille, et frotte, et rabote jusqu'à ce que l'instrument rende tout ce qu'on lui demande ; car il ne travaille que dans l'intérêt de la musique ; si c'était pour son profit seulement, il aurait bientôt terminé un instrument. Il dit souvent : « Si je n'étais pas moi-même un
» amateur si passionné de musique, et si je ne savais pas
» jouer un peu du clavecin, certes il y a longtemps que j'au-
» rais perdu patience à ce travail ; mais que voulez-vous, je
» suis un amateur, j'aime les instruments qui ne trompent
» pas l'exécutant et qui ont de la durée. »

» Et, en effet, ses clavecins durent. Il garantit que ses tables d'harmonie ne se fendent ni ne se brisent. Lorsqu'il en a

terminé une, il la place à l'air, à la pluie, à la neige, au soleil, à tous les diables, afin qu'elle se fende, puis il y introduit des lamelles, les colle pour la rendre forte et solide. Il est enchanté quand elle se fend, car, une fois recollée, on est certain qu'il ne peut plus survenir d'accidents. Il lui arrive même de la couper, de la recoller et de la consolider de cette façon. Il a trois pianos-fortés de prêts, et j'y ai joué de nouveau aujourd'hui même. La pédale qu'on presse avec les genoux est aussi mieux faite chez lui que chez les autres. Je la touche à peine, qu'elle marche, et dès qu'on retire le genou, il n'y a plus la moindre résonnance. »

Le facteur **JEAN-ANDRÉ STEIN**, dont le jeune Mozart admirait les produits, est né en 1728 ; élève de Silbermann, il se fit connaître par plusieurs inventions concernant le clavecin, l'orgue et autres instruments de même famille. Son plus grand mérite est d'avoir imaginé un nouveau système de marteaux pour le pianoforte. Dans le mécanisme italien de Cristofori, les marteaux étaient indépendants des touches ; par contre, dans le mécanisme allemand de Stein, ils étaient en contact direct avec elles. Cette disposition prit le nom de mécanisme viennois quand les enfants de Stein, André et Nanette, transportèrent à Vienne (1794) le siège de la maison dont leur père défunt avait été le fondateur.

De nouveaux perfectionnements furent apportés à la construction du piano par **ANDRÉ STREICHER**, dont les relations, soit avec le poète Fr. Schiller, soit avec la famille Stein, méritent d'être rappelées en peu de mots.

Né en 1761 à Stuttgart, André STREICHER conçut dans sa jeunesse le projet de se vouer à la musique pour laquelle il avait des aptitudes exceptionnelles. Il se disposait à se rendre à Hambourg, afin d'y poursuivre ses études sous la direction de Philippe-Emmanuel Bach, quand un événement littéraire, qui fit en Allemagne une immense sensation, la première représentation des *Brigands* de Schiller, imprima une autre direction à ses pensées. Comme beaucoup de ses compatriotes, Streicher fut fasciné, et dès lors son unique désir fut de faire

la connaissance de Schiller. Celui-ci accueillit avec une extrême bienveillance l'enfant de la Souabe et tous deux conclurent immédiatement un lien d'amitié dont le sérieux eut bientôt l'occasion de s'affirmer. En effet, lorsque menacé dans son indépendance Schiller prit la résolution de quitter secrètement Stuttgart, André Streicher fit tous les préparatifs du départ, fermement décidé à ajourner son voyage à Hambourg jusqu'au moment où il sentirait son ami en parfaite sécurité. Le 17 septembre 1782, les deux fugitifs quittèrent ensemble la jolie capitale du Würtemberg ; ils visitèrent successivement Mannheim, Francfort, Mayence. L'épuisement de leurs ressources contraignit Streicher à « laisser seul dans l'infortune le plus noble poète de l'Allemagne. » Le plan d'études auprès de Philippe-Emmanuel Bach dut naturellement être abandonné ; Streicher se fixa à Mannheim dans l'espoir de pourvoir à son entretien par des leçons de piano ; le succès dépassa ses espérances ; il en fut de même à Munich où Streicher fut très apprécié comme virtuose, professeur, compositeur.

Au cours de ses voyages, l'heureux musicien fit, à Augsbourg, la connaissance de Nanette Stein, fille d'André Stein, pianiste distinguée dont on admirait le jeu plein d'expression. Streicher, dont la physionomie ouverte, sympathique, inspirait la confiance, conquit promptement le cœur de Nanette. Les enfants de J.-A. Stein ayant transporté le siège de leur maison à Vienne, les époux Streicher s'établirent également dans cette ville. La manufacture de pianos, toujours plus prospère, prit, dès 1802, pour raison commerciale : **FRÈRES STEIN & NANETTE STREICHER NÉE STEIN**, à quoi l'on ajouta plus tard : **ET FILS**. Doué d'une vive intelligence, Streicher devint un habile facteur ; il inventa un mécanisme grâce auquel le marteau frappait la corde par-dessus au lieu de la frapper par-dessous. La maison Streicher à Vienne ne se contenta pas de lancer dans la circulation des instruments perfectionnés, elle fut aussi un centre où les plus illustres artistes du pays et de l'étranger se plaisaient à se rencontrer.

Nanette Streicher était l'âme de ces réunions. Pianiste accomplie, personne de haute culture en même temps que femme de cœur, ce fut elle qui, avec une patience admirable, entoura de soins dévoués le grand Beethoven à une époque où le maître était devenu à peu près inabordable. Nanette Streicher mourut en janvier 1832, universellement regrettée ; quatre mois après, son mari la suivait dans la tombe. Leur fils, Jean-Baptiste Streicher, maintint la réputation de la maison qui, actuellement encore, est en bon rang parmi les manufactures de pianos en Allemagne.

Deux noms cependant se partagent ajourd'hui la faveur des pianistes ; ce sont ceux de **Bechstein**, à Berlin, et de **Blüthner**, à Leipzig. Les instruments construits par le premier ont été les objets des témoignages les plus flatteurs de la part de Liszt, H. de Bülow, Rubinstein, Tausig, et quant à ceux qui sortent des ateliers du second, ils se distinguent également par des qualités de son tout à fait remarquables. Auteur d'une savante étude sur la construction du piano, Julius Blüthner tient rigoureusement compte dans la facture de ses instruments des résultats obtenus sur le terrain de l'acoustique par des physiciens tels que Tyndall, Helmholtz, etc.

A côté de ces deux noms dont la réputation a dépassé les limites de l'Allemagne, on peut citer les noms moins connus mais cependant estimables de : **Ch.-H. Kisting**, un des plus anciens facteurs de Berlin, dont la maison a subsisté jusqu'en 1855 ; de **Th. Stöcker**, dont les pianos à queue furent très répandus, surtout en Russie ; de **J.-L. Druysen**, dont les produits connus par leur solidité parvinrent jusque dans l'Amérique du Sud ; de **W. Biese**, dont les pianinos ont une grande sonorité ; en 1879, cet habile facteur pouvait offrir à ses ouvriers une brillante fête à l'occasion de l'achèvement de son dix millième piano. Les instruments de **Westermann & Cie**, à Berlin, sont encore recherchés de nos jours.

A Leipzig, les manufactures **Breitkopf & Härtel**, **Imler**,

FEURICH, FRANKE sont estimées sans pouvoir toutefois rivaliser avec Blüthner.

A Hambourg, les pianos de **C.-H. SCHRÖDER** sont très appréciés. A Brunswick, une importante maison fut fondée par **HENRI STEINWAY**; après le départ de celui-ci pour les Etats-Unis, la manufacture passa entre les mains de son fils qui en garda la direction jusqu'en 1865. Dans la même ville, on cite avec éloge les noms de **ZEITTER** et **WINKELMANN**.

Les instruments de **KAPS, RÖNISCH, ROSENKRANZ, THURNER**, à Dresde, **MAND**, à Coblenz, et **IBACH**, à Barmen, sont estimés.

Dans l'Allemagne du sud, les pianos de **SCHIEDMAYER & FILS**, de **LIPP**, à Stuttgart, de **BIBER** et de **BERDUX**, à Munich, jouissent d'une juste célébrité. Ces derniers sont très répandus.

Enfin les facteurs **CHARLES STEIN, ERNEST STREICHER, CONRAD GRAF, LOUIS BÖSENDORFER, VEUVE SCHWEITZHOFER** ont conservé à la fabrication viennoise la réputation fondée par la maison Streicher et Stein.

* * *

En ANGLETERRE, la première manufacture de pianos fut fondée en 1680 par un ancien ouvrier de la maison Rückers, à Anvers, nommé **TABEL**. Celui-ci eut pour successeur **BERNHARD TSCHUDY**, originaire de la Suisse, qui s'établit à Londres en 1732. Dès 1763, Tschudy (connu en Angleterre sous le nom de *Shudi*) s'assura la précieuse collaboration de l'Ecossais **JOHN BROADWOOD**, qui se fit remarquer par d'intelligentes innovations non moins que par le soin qu'il apportait à son travail. Broadwood épousa la fille de Tschudy et, après la mort de son beau-père, prit définitivement la direction de la maison.

En 1766, le facteur allemand **JEAN ZUMPE** transplanta à son tour à Londres la merveilleuse « invention de Silbermann. » Ses pianos eurent un retentissement extraordinaire.

Une puissante impulsion fut donnée à la construction des pianoforte en Angleterre quand, dès 1775, **MUZIO CLEMENTI**

commença à écrire de brillantes compositions spécialement adaptées aux ressources de cet instrument. Le mécanisme inventé par Silbermann fut perfectionné par **BACKERS**, **STODART**, **BROADWOOD** et prit le nom de mécanisme anglais. A partir de 1808, la maison BROADWOOD AND SONS prit une extension considérable ; en 1856, elle occupait environ 500 ouvriers et vers la fin de 1865, le nombre des pianos sortis de ses ateliers ascendait au chiffre respectable de 130 504. Suivant leur forme et leurs dimensions, les instruments de Broadwood se divisent en : *Squares*, pianos carrés, *Cottages*, pianos à queue verticaux, *Cabinets*, pianinos, *Grands*, pianos à queue de concert, et *Semi-Grands*, pianos à queue pour accompagnement.

* * *

Longtemps la FRANCE fut, en ce qui concerne la fabrication des pianos, tributaire de l'Allemagne et de l'Angleterre. C'est à Sébastien Erard, « artisan de génie » suivant l'heureuse expression de Marmontel, que la France doit, d'occuper en ce domaine un rang que l'étranger ne saurait sérieusement lui disputer.

Né en 1754 à Strasbourg, **SÉBASTIEN ERARD** s'établit en 1768 à Paris. D'abord simple ouvrier dans les ateliers d'un facteur parisien, il donna, au bout de peu de temps, des preuves si convaincantes d'intelligence et de savoir-faire que son nom fut bientôt sur toutes les bouches. Aussi bon mathématicien qu'habile mécanicien, Erard inventa en 1776 le clavecin mécanique (un « Flügel » avec registres) et construisit en 1777 son premier piano dont les succès dans les soirées de la duchesse de Villeroy furent étourdissants.

A la même époque, un frère de Sébastien, **JEAN-BAPTISTE ERARD**, se fixa à Paris. En s'associant, les deux frères fondèrent l'importante maison qui porte toujours et glorieusement leur nom.

Constamment à la recherche de procédés nouveaux, Sébastien Erard construisit, pour la reine Marie-Antoinette, un

piano organisé comprenant deux claviers dont l'un faisait entendre les sons du pianoforte et dont l'autre actionnait un jeu d'orgue.

La révolution française obligea Sébastien Erard à chercher un refuge à Londres où il fonda une maison pour la fabrication des harpes et des pianos qui ne fut pas moins florissante que celle de Paris restée sous la direction de son frère Jean-Baptiste. De retour à Paris en 1796, Sébastien construisit un grand **piano à queue de concert,** d'après le système anglais perfectionné. Le maniement de l'instrument ayant été jugé difficile, Erard appliqua son esprit inventif à la réalisation de progrès nouveaux ; ses efforts furent couronnés de succès ; aussi quand, en 1808, le pianiste-compositeur DUSSEK se fit entendre sur un piano d'Erard, l'instrument sorti des ateliers du facteur français remporta-t-il un éclatant triomphe.

Au point de vue de la facture du piano, le principal mérite de Sébastien Erard consiste dans le mode d'échappement des marteaux qu'il inventa en 1823, système qui a l'avantage de donner aux touches du clavier une extrême sensibilité et de rendre les marteaux prompts à faire résonner les cordes sous la plus délicate pression des doigts.

Sébastien Erard est mort en 1831 dans son château de *la Muette* où il s'était retiré depuis un certain nombre d'années. Son neveu, **PIERRE ERARD,** directeur de la maison de Londres, vint alors s'établir à Paris ; il conserva la direction des deux maisons jusqu'en 1855, année de sa mort.

A l'époque où Sébastien Erard dirigeait encore la fabrique de Londres, en 1795, un compositeur, qui jouissait alors d'une immense popularité et qui venait de traverser l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre en triomphateur, **IGNACE PLEYEL,** vint demander à Paris la consécration de sa gloire. Le succès de ses symphonies, de ses quatuors, de ses sonates pour piano fut si caractéristique que Pleyel se décida à créer une maison pour l'édition de ses propres œuvres. En 1809, Pleyel ajouta à son commerce de musique une fabrique de pianos et devint ainsi le fondateur d'une maison qui, sous la direction de son fils **CAMILLE PLEYEL** avec **KALKBRENNER** pour

associé, fut pour Erard une rivale redoutable. Les pianos de Pleyel ont des qualités spéciales ; ils se distinguent par un timbre sympathique et permettent à l'exécutant de rendre les nuances les plus délicates. Chopin a caractérisé les instruments des deux maisons également célèbres en ces mots : « Quand je suis mal disposé, je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort, pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel. » Après la mort de C. Pleyel (1855), **Auguste Wolf** a continué la facture des pianos en y introduisant de nouveaux perfectionnements.

Durant quelques années, la maison Pleyel eut à sa tête un facteur de pianos originaire de la Souabe, **Henri Pape**. Estimant que les cordes de pianoforte donnent un son plus clair quand la table de résonnance est complètement fermée, Pape, qui, dès 1815, s'établit pour son compte, appliqua à ses instruments la disposition adoptée par Streicher, en vertu de laquelle les marteaux frappaient les cordes par-dessus, disposition qui se généralisa dans les pianos droits. En outre, Pape s'était attaché à varier les formes du piano, lui donnant l'apparence tantôt d'un meuble de salon, tantôt d'un secrétaire, d'une console, tantôt enfin d'un bureau à cylindre. « De tous ces essais plus ou moins excentriques, dit Marmontel, il ne reste plus actuellement que les pianos droits à cordes obliques, petit format, format moyen, grand format, et le piano à queue ayant la forme d'un grand clavecin monté sur trois pieds. »

Avantageusement connue dès le commencement du dix-neuvième siècle la maison Herz a conquis un rang distingué dans la facture française sous la direction du célèbre pianiste **Henri Herz**. Secondé par ses frères Jacques et Charles, Henri Herz s'est efforcé d'obtenir toutes les garanties d'une excellente facture : solidité, qualité de sons, perfection du mécanisme, élégance de la forme, aussi Marmontel a-t-il pu porter sur ses pianos le jugement favorable que voici : « Les instruments de la maison Herz se distinguent par leur belle qualité de son, par leur voix chantante, moelleuse, claire,

argentine. L'échelle sonore est d'une homogénéité parfaite, et le clavier très docile parle avec une grande facilité, tout en conservant une résistance suffisante pour répondre avec justesse et précision à la pression intelligente des doigts. »

Aux grands noms de Pleyel, Erard, Herz, d'autres pourraient s'ajouter, entre autres ceux de KRIEGESTEIN, ROLLER et BLANCHET, SOUFFLETOT, MONTAL, BORD, AUCHER, GAVEAUX, GAIDON, PEDZOL, PFEIFFER, MARTIN, FLAXLAND, MUSSARD, BOISSELOT, etc. ; le cadre que nous avons adopté ne nous permettant pas de caractériser les produits de ces diverses maisons, nous nous bornerons à constater que par le nombre et la valeur de ses représentants, la facture du piano en France occupe une place d'honneur dans l'histoire de cet instrument.

* * *

Sans rivaliser avec la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la SUISSE a cependant fourni de bons instruments ; les pianos de **HÜNI, ROHRDORF & Cie**, **SUTER**, **GAISSERT**, à Zurich, de **BURGER ET JACOBI**, à Bienne, de **SCHMITT-FLOHR**, à Berne, sont appréciés. L'exposition nationale de 1896, à Genève, a montré ce qu'un petit pays peut accomplir au point de vue de la construction des instruments de musique en général, des pianos en particulier.

* * *

En ITALIE, on doit mentionner la manufacture **RŒSELER**, à Turin, qui fournit environ 400 pianos par an ; dans la même ville les instruments *a sistema prussiano* de **GIOVANNI BERRA** et de **GIACINTO AYMONIMO** sont très recherchés. La maison **COLOMBA E GRIMM**, à Milan, construit d'excellents pianos particulièrement solides, grâce aux fortes barres de fer dont ils sont pourvus. En outre, Vicence, Padoue, Naples possèdent des facteurs justement réputés.

* * *

A SAINT-PETERSBOURG, la construction des pianos est complètement entre les mains des maîtres allemands, ainsi que

l'attestent les noms de **FISCHNER, WIRTH, BECKER, LICHTENTHAL**; les virtuoses qui se font entendre sur les rives de la Neva parlent avec éloges des pianos de ces divers facteurs.

* * *

Enfin, en AMÉRIQUE, les pianoforte de **CHICKERING AND SONS** provoquèrent, dès 1823, une telle admiration par la beauté de leurs sons et par la solidité de leur facture qu'ils ne tardèrent pas à se répandre dans toutes les villes de l'Amérique du Nord. La réputation de cette maison s'est vaillamment maintenue jusqu'à nos jours, malgré la terrible lutte que, depuis 1855, elle a à soutenir avec la maison STEINWAY AND SONS, à New-York.

Le fondateur de cette manufacture, aujourd'hui célèbre, **HENRI STEINWAY** ou **STEINWEG**, est né en 1797, à Brunswick. Ses aptitudes innées pour la musique le poussèrent à construire d'abord des zithers et des guitares, puis des pianos à queue, des pianinos ; en 1850, il se transporta avec sa famille à New-York, laissant à son frère Théodore la direction de la maison qu'il avait fondée dans sa ville natale. Après avoir travaillé pendant trois ans chez divers facteurs, il s'établit pour son propre compte ; les débuts, dans une petite rue de New-York, furent excessivement modestes, mais, dès 1855, sa manufacture passa pour une des premières des deux mondes. Les pianos de Steinway ont obtenu les plus hautes récompenses à Londres comme à New-York. Les ateliers de ce facteur sont si vastes et si admirablement outillés qu'ils peuvent livrer 2400 pianos par an et que la maison peut, ainsi que ce fut le cas en 1872, réaliser un bénéfice annuel de plus d'un million de dollars.

Sans atteindre à de pareilles proportions, quelques autres maisons déploient une activité féconde ; ce sont celles des **FRÈRES HAINES**, d'**ESTEY**, de **NEEDHAM**, à New-York, de **W.-P. EMERSON**, à Boston, et de **W. KNABE & Cie**, à Baltimore.

CHAPITRE II

Haydn et Mozart.

Tandis que Jean-Sébastien Bach renfermait l'expression de sa pensée musicale de préférence dans le cadre de la fugue, son fils Charles-Philippe-Emmanuel, le puissant initiateur des idées nouvelles, cultiva surtout la sonate qui se prêtait à une beaucoup plus grande liberté d'allures. En donnant à la sonate sa forme classique (un morceau lent entre deux morceaux rapides), Philippe-Emmanuel Bach a exercé une influence énorme sur le développement progressif de l'art musical, car il est aisé d'observer que non seulement c'est dans le monde de la sonate que des compositeurs tels que Haydn, Mozart, Beethoven ont répandu le précieux parfum de leurs inspirations les plus sublimes, mais aussi que le cadre de la sonate pour piano seul ou pour piano avec accompagnement d'un autre instrument (violon, violoncelle, flûte) est devenu le cadre des formes les plus compliquées, les plus grandioses de la musique instrumentale (trio, quatuor, quintette, etc., sans excepter la symphonie à grand orchestre). Effectivement la plupart de ces compositions se divisent en trois parties dont l'une, celle du milieu, a un mouvement lent et les deux autres un mouvement rapide, de telle sorte que l'on a pu dire avec raison que le quatuor est une sonate pour quatre instruments, que la symphonie est une sonate pour orchestre.

Nous ne rechercherons pas ici quelles sont les raisons profondes pour lesquelles la succession d'un andante à un allegro et d'un allegro ou d'un presto à un andante produit

sur l'auditeur une impression particulièrement satisfaisante ; en relevant l'importance de la sonate et non seulement de la sonate, mais aussi du concerto écrit sur le même plan, nous avons simplement voulu préciser le rôle qui appartient à Philippe-Emmanuel Bach dans l'évolution de l'art musical et justifier, en même temps, d'un côté la prédilection visible des *classiques* du piano pour ce genre de compositions et, d'un autre côté, la *place dominante* que nous leur attribuons dans notre caractéristique de l'œuvre des grands compositeurs ; quant à la question des rapports qui existent entre la structure d'un morceau de musique et la sensation agréable qu'il procure à ceux qui l'écoutent ou qui l'exécutent, elle ressort non de l'histoire, mais de l'esthétique.

Dans l'étude que nous abordons, nous adoptons dans ses traits généraux le plan suivi par WEITZMANN tout en nous en affranchissant sur un point de détail à l'égard duquel nous tenons à nous expliquer aussi clairement et aussi brièvement que possible.

Tandis que l'auteur allemand que nous avons pris pour guide étudie les œuvres de tous les musiciens qui ont écrit pour le piano, nous laissons dans l'ombre ceux dont les compositions sont tombées dans l'oubli pour mettre d'autant plus en relief les purs génies dont les œuvres portent le sceau de l'immortalité.

Deux motifs ont déterminé le choix de la méthode que nous nous proposons de suivre.

D'abord nous ne faisons pas de l'érudition ; notre but est essentiellement pratique ; tout ce que nous désirons, c'est de mettre entre les mains de ceux qui étudient le piano un fil conducteur qui leur permette d'opérer aisément le départ entre ce qui est indifférent et ce qui peut être réellement utile à leur culture musicale. A ce point de vue, il est avantageux de s'arrêter devant les figures qui dominent une époque, et il n'y a aucun inconvénient à négliger les œuvres qui n'ont pas plus de durée que les caprices de la mode.

En second lieu, l'homme de génie marquant de son estampille personnelle ses œuvres les plus diverses, les plus modestes aussi bien que les plus magistrales, ses compositions pour piano seul comme ses compositions pour orchestre, il est nécessaire, pour bien comprendre l'œuvre, de bien connaître l'ouvrier. La constitution morale de celui-ci dépendant de l'influence exercée sur lui par ses ascendants, par le milieu intellectuel, politique, social, dans lequel il grandit, par les circonstances heureuses ou malheureuses de son existence, une notice biographique doit évidemment précéder la détermination du caractère particulier du compositeur ainsi que des compositions qui sont le vivant reflet de sa personnalité. Obéissant à cette conviction, nous étudierons successivement la vie, le caractère, l'œuvre des maîtres qui, ne se contentant pas d'écrire pour le plaisir des oreilles, ont créé des monuments impérissables et ont ainsi creusé un sillon dans l'histoire moderne du piano.

JOSEPH HAYDN

Joseph Haydn est né le 31 mars 1732 à *Rohrau*, petite ville de la Basse-Autriche, située près de la frontière hongroise et cependant pas très éloignée de Vienne, de cette belle capitale qui était alors un foyer de vie artistique en Allemagne.

Le père de Joseph Haydn, charron de son état, remplissait en outre, dans sa ville natale, les fonctions de sacristain et d'organiste ; il jouait de la harpe et souvent, le dimanche, il faisait danser les villageois du voisinage aux sons de cet instrument. Sa femme, qui possédait une fort belle voix, aimait à chanter des mélodies populaires et à bercer son enfant au rythme simple et gracieux de ses chansons. Dans ce milieu, Joseph Haydn ne pouvait échapper à des influences musicales ; elles furent si vives que, dès l'âge le plus tendre, sa suprême joie était d'écouter de la musique. « Entendre jouer d'un instrument quelconque était plus agréable pour lui que courir avec ses petits camarades. Quand, badinant

avec eux dans la place voisine de Saint-Etienne, il entendait l'orgue, il les quittait bien vite et entrait dans l'église[1]. »

Un parent de Haydn, bon musicien, régent à Haimbourg, proposa de prendre l'enfant chez lui et de pourvoir à son éducation. Les offres furent acceptées avec gratitude et, chez son cousin FRANCK, le jeune Haydn apprit à jouer du violon, à chanter au lutrin de la paroisse et à comprendre passablement le latin. Jusqu'à la fin de sa vie, Haydn conserva une sincère reconnaissance pour celui dont il avait, disait-il, reçu « plus de taloches que de bons morceaux. »

Engagé, en 1741, comme enfant de chœur dans l'église Saint-Etienne, J. Haydn eut l'occasion de poursuivre d'une façon régulière ses études musicales; il se perfectionna dans le violon, il étudia à fond le chant, le clavecin, les règles du contrepoint et put bientôt s'essayer lui-même à la composition.

La mue de sa voix jeta Haydn sur le pavé ; à l'âge de seize ans, sans ressources et ne pouvant attendre aucun secours de ses parents, tous pauvres et chargés de famille, le malheureux enfant dut pourvoir à son existence; il le fit en donnant des leçons, en remplissant les fonctions de choriste chez les Frères de la miséricorde et puis aussi, dans les moments critiques, en jouant ou chantant dans les rues avec quelques camarades. Malgré ces tribulations au contact desquelles bien d'autres auraient perdu courage, le jeune musicien ne se plaignait pas de son sort; au contraire, il déclarait que quand il était devant son vieux clavecin rongé des vers, le bonheur d'un roi ne lui faisait point envie. Les sonates de Philippe-Emmanuel Bach étaient son pain quotidien. Haydn s'efforça de s'approprier le style de ce maître pour lequel il professait la plus grande admiration.

Après avoir, durant quelques années, vécu sous le toit hospitalier du perruquier KELLER, dont il devait plus tard épouser la fille, Joseph Haydn s'installa chez un nommé

[1] De Stendahl, *Vies de Haydn, de Mozart*, etc., p. 28.

Martinez, qui avait pour locataire le poète Metastase. Ce dernier s'intéressa vivement au jeune musicien; il lui fit faire la connaissance du compositeur et chanteur italien Nicolo Porpora qui le choisit comme accompagnateur pour ses leçons de chant. La position de Haydn vis-à-vis d'un maître, qui souvent le traitait comme son domestique, ne fut point exempte de désagréments, mais elle eut pour lui l'immense avantage de le familiariser avec l'art du chant et de la composition, avec la connaissance de la langue italienne et surtout de le mettre complètement à l'abri de tout souci matériel.

Haydn profita de cette circonstance pour composer; déjà les *sonates* qu'il avait écrites pour ses élèves avaient eu un certain retentissement; à ces œuvres de jeunesse d'autres s'ajoutèrent, un *quatuor*, même un *opéra comique*. La renommée du compositeur lui ouvrit les salons du comte de Morzin, un riche dilettante qui donnait fréquemment des soirées de musique. Dans un de ses concerts, en 1759, l'orchestre joua la première *symphonie* de Haydn, en Ré majeur. Parmi les assistants se trouvait le prince Antoine Esterhazy, qui, dès l'année suivante, engagea Haydn à son service avec le titre de maître de chapelle. Antoine Esterhazy mourut déjà en 1761, mais son fils, Nicolas Esterhazy, plus passionné encore pour la musique que ne l'avait été son père, conserva Haydn à la tête de ses musiciens et augmenta son traitement.

Pendant trente ans, Haydn fit partie de la maison du prince Esterhazy, habitant avec lui tantôt Vienne, tantôt la résidence princière d'Eisenstadt. Ce fut une période d'activité paisible, mais féconde. Violoniste distingué, le prince Esterhazy avait non seulement son orchestre, mais aussi sa troupe d'opéra, sa compagnie dramatique, son théâtre de marionnettes, sa musique de chambre et sa musique d'église. Son instrument préféré était le baryton. Dans un tel milieu, le mæstro rencontrait d'innombrables occasions de composer des quatuors, des symphonies, des fragments de musique religieuse, etc.

Non seulement cela, mais jouissant de la confiance de son protecteur, il pouvait, ainsi que lui-même le raconte, faire des expériences avec son orchestre, observer ce qui accentue ou amoindrit l'impression produite, par conséquent essayer, retrancher, ajouter, perfectionner. Le compositeur pouvait d'autant mieux se livrer à des études qui lui étaient chères que, de fait, séparé du monde, il menait, dans la somptueuse demeure de son Mécène, une existence très régulière. De cinq heures du matin à midi, travail personnel ; après midi, concert ; le soir, réception d'amis ou opéra ; ce programme ne variait guère. Les facilités accordées à Haydn pendant le long séjour qu'il fit à la cour de Nicolas Esterhazy ne contribuèrent pas seulement à donner une puissante impulsion à son génie musical et à lui conserver l'inaltérable bonne humeur dont il semble avoir, de naissance, possédé l'inestimable privilège, elles eurent des conséquences plus générales ; en écrivant pour l'orchestre et en se familiarisant avec le maniement des forces orchestrales, Haydn a créé la musique instrumentale, cette manifestation la plus parfaite de l'art musical.

Le prince Esterhazy mourut en 1790, laissant à son musicien favori une rente annuelle de 1000 florins que son fils augmenta de 400 florins. Haydn se fixa à Vienne, mais vers la fin de la même année, les démarches qui furent faites auprès de lui par le violoniste anglais SALOMON le décidèrent à partir pour Londres. Apprenant cette décision Mozart dit à Haydn : — Papa ! vous n'êtes pas fait pour le grand monde, et vous parlez trop peu de langues. — Ma langue, répondit Haydn, on la comprend dans le monde entier. » Le départ fut fixé au 15 décembre 1790 ; à l'heure de la séparation, W. Mozart, les yeux pleins de larmes, s'approcha de son émule et s'écria : « C'est probablement le dernier adieu que nous nous adressons sur cette terre. »

Une année ne s'était pas écoulée lorsque Haydn, toujours à Londres, apprit la mort de son amî, de vingt-quatre ans plus jeune que lui : « La postérité, écrivit-il à ce sujet, ne

connaîtra pas de cent ans un talent pareil, » prédiction qui se serait réalisée si Beethoven n'était pas venu recueillir en l'enrichissant l'héritage de Haydn et de Mozart.

A Londres, Haydn fut accueilli avec un enthousiasme indescriptible ; la musique qu'il composa pour les concerts de *Haymarket* fut excessivement goûtée. Vainement la société des musiciens dits *professionnalistes* tenta de faire concurrence aux concerts dirigés par Haydn, elle ne parvint pas à ébranler sa popularité. Après avoir écrit pour une seconde série de douze concerts un chiffre égal de symphonies nouvelles, Haydn revint en Allemagne comblé d'honneurs, portant en poche non seulement une abondante moisson de livres sterling, mais aussi le titre de docteur de l'Université d'Oxford.

En 1794, toujours jeune sous sa couronne de cheveux blancs, Haydn fit un second et dernier voyage à Londres ; il y retrouva le même succès que deux ans auparavant et en rapporta le texte de son oratorio : *La création*. Ce chef-d'œuvre fut exécuté pour la première fois en 1799 et l'année suivante, à l'âge de soixante-huit ans, Haydn écrivait *Les saisons*, composition pleine de grâce et de fraîcheur.

De retour à Vienne dès le mois d'août 1795, Haydn avait fait l'acquisition d'une propriété à la campagne ; c'est là que s'écoulèrent les dernières années du compositeur et c'est là qu'il écrivit sa dernière composition, un *quatuor* en Si *b* majeur, op. 83.

Le 27 mars 1808, on donna la *Création* chez le prince Lobkowitz ; cette solennité, à laquelle Haydn assistait, fut particulièrement émouvante ; voici le récit qu'en fait De Stendahl :

« On s'arrangea pour donner la *Création* avec les paroles italiennes de Carpani.

» Cent soixante musiciens se réunirent chez M. le prince Lobkowitz.

» Ils étaient secondés par trois belles voix, Mme Frischer, de Berlin, MM. Weitmüller et Radichi. Il y avait plus de quinze

cents personnes dans la salle. Le pauvre vieillard voulut, malgré sa faiblesse, revoir encore ce public pour lequel il avait tant travaillé. On l'apporta sur un fauteuil, dans cette belle salle, pleine en ce moment de cœurs émus. Mme la princesse Esterhazy et Mme de Kurzbeck, amie de Haydn, vont à sa rencontre. Les fanfares de l'orchestre, et plus encore, l'attendrissement des assistants annoncent son arrivée. On le place au milieu de trois rangs de sièges destinés à ses amis et à tout ce qu'il y avait alors d'illustre à Vienne. Salieri, qui dirigeait l'orchestre, vient prendre les ordres de Haydn avant de commencer. Ils s'embrassent ; Salieri le quitte, vole à sa place, et l'orchestre part au milieu de l'attendrissement général. On peut juger si cette musique, toute religieuse, parut sublime à des cœurs pénétrés du spectacle d'un grand homme quittant la vie. Environné des grands, de ses amis, des artistes, de femmes charmantes dont tous les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu imaginées par lui-même, Haydn fit un bel adieu au monde et à la vie.

» Le chevalier Capellini, médecin de premier ordre, vint à s'apercevoir que les jambes de Haydn n'étaient pas assez couvertes. A peine avait-il dit un mot à ses voisins que les plus beaux châles abandonnèrent les femmes charmantes qu'ils couvraient pour venir réchauffer le vieillard chéri.

» Haydn, que tant de gloire et d'amour avaient fait pleurer plusieurs fois, se sentit faible à la fin de la première partie. On enleva son fauteuil ; au moment de sortir de la salle, il fait arrêter les porteurs, remercie d'abord le public par une inclination, ensuite, se tournant vers l'orchestre, par une idée tout à fait allemande, il lève les mains au ciel, et, les yeux pleins de larmes, il bénit les anciens compagnons de ses travaux [1]. »

Sur ces entrefaites, la guerre éclata entre la France et l'Autriche ; les armées françaises campèrent à une demi-lieue du jardin de Haydn ; le 11 mai 1809, quinze cents coups de

[1] De Stendahl, *Vies de Haydn, de Mozart*, etc., p. 192.

canon furent tirés à quelques pas de sa demeure. L'inquiétude du vieillard fut grande; le 29 mai, il se fit transporter à son piano et chanta d'une voix éteinte: « Dieu, sauvez François! » Ce fut le chant du cygne; cinq jours plus tard, le 31 mai, Joseph Haydn terminait sa terrestre carrière; il avait soixante-dix-huit ans et deux mois.

Si nous essayons maintenant de dégager des renseignements que nous possédons sur la vie de Haydn, sur ses habitudes, sur le milieu dans lequel il s'est développé, les traits marquants de sa personnalité morale, nous dirons que la disposition qui constitue le fond même de son caractère est une inaltérable sérénité de l'âme, dont la source doit être cherchée dans les impressions d'enfance et dans la religiosité naïve mais sincère du grand compositeur.

Sous le toit paternel, Haydn apprit à se contenter de peu de chose, tandis que d'autre part des chants joyeux retentirent autour de son berceau. La musique lui apparut dans sa première jeunesse non sous la forme scholastique des savantes combinaisons contrapuntiques, mais sous l'aspect plus riant de chansons populaires. La religion elle-même, il ne la connut que sous ses dehors les plus aimables; il ignora toujours les perplexités de la pensée aux prises avec le doute et ne comprit jamais Dieu que sous le seul attribut de sa bonté. Parlant de la composition de son oratorio *La création,* Haydn disait: « Chaque jour, je tombais à genoux et je priais Dieu de m'accorder la force nécessaire à l'heureux achèvement de cette œuvre,... quand le travail n'avançait pas, j'allais dans ma chambre avec mon rosaire, je récitais quelques *ave* et les idées revenaient. » Cela peut sembler puéril; dans la réalité, cela ne l'était point du tout, car, dans les paroles du maître que nous venons de citer, on ne saurait voir autre chose que l'expression authentique d'une confiance absolue au Père céleste, sentiment qui explique l'égalité d'humeur, l'invincible optimisme dont Haydn, durant sa longue carrière, donna le fortifiant exemple. Quand, en tête de ses partitions, l'illustre musicien inscrivait ces mots:

« Soli Deo gloria » ou « In nomine Dei, » il ne faisait pas de la mise en scène, il obéissait à un élan spontané de son cœur.

On peut donc souscrire au jugement que Schuré a porté sur Haydn dans les termes que voici : « Haydn était une nature douce, aimante et aimable, candide et vraiment innocente dans le plus beau sens de ce mot. Il ignora les orages de la passion, les déchirements du doute, les grandes luttes de l'âme ; mais, sa joie saine, sa gaîté charmante, vive et inépuisable aussi bien que son sentiment religieux naïf et profond sont d'un ravissant et bon enfant. »

Resté toute sa vie « bon enfant, » Haydn est d'un naturel enjoué ; le badinage ne lui déplaît point. On en a plus d'un exemple ; les plus connus sont la symphonie pendant laquelle tous les instruments disparaissent successivement, de façon qu'à la fin le premier violon joue seul, et la symphonie pour instruments enfantins tels que petits violons, sifflets, coucous, trompettes de bois, etc.

On se tromperait toutefois si l'on pensait que l'enjouement de Haydn touchait à la vulgarité ; de nature, il aimait ce qui est d'une parfaite correction, et les trente années durant lesquelles il fut en contact journalier avec une société très aristocratique dut accentuer ce goût qui se manifestait jusque dans les moindres détails de la vie. C'est ainsi qu'au moment de se mettre au travail, Haydn se faisait coiffer, comme s'il eût dû sortir et que, pour écrire, il choisissait le papier le plus fin et le plus blanc possible.
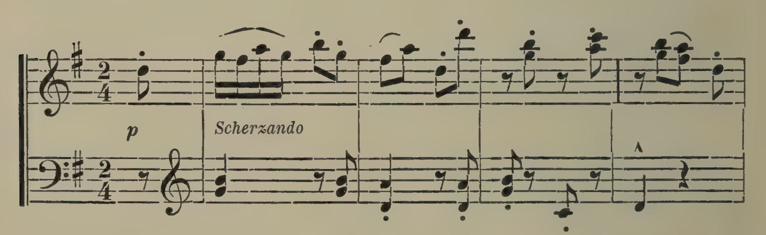
En résumé : âme saine dans un corps sain, disposition naturellement gaie de l'esprit, sens instinctif de la forme élégante, correcte, conscience artistique très scrupuleuse, piété formaliste, si l'on veut, mais cependant bien sincère, d'une naïveté extrême, mais exempte de toute affectation, tels sont les traits sous lesquels Haydn se montre dans sa vie et tels sont les traits sous lesquels il va nous apparaître dans ses œuvres.

Haydn a composé 118 symphonies, 83 quatuors, 60 sonates,

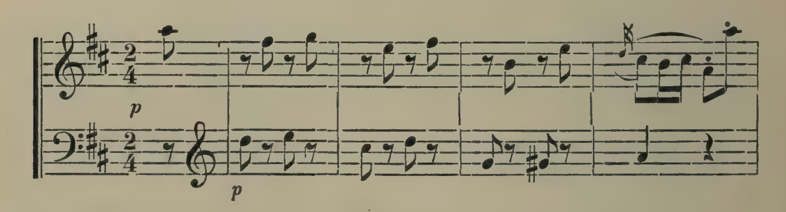
14 opéras, 5 oratorios, 42 chants et duos, 3 messes, plus un certain nombre de motets, danses, marches, etc. Nous n'avons à nous occuper que de ses œuvres pour piano et tout particulièrement des remarquables sonates qu'il a écrites pour cet instrument.

L'inaltérable *bonne humeur*, qui est un trait saillant du caractère de Haydn, se reflète dans les sonates qu'il a composées. On y rencontre en effet de nombreux passages ayant toutes les allures d'un badinage musical. Voici quelques exemples tous empruntés à la collection de dix-huit sonates choisies éditées et doigtées par J. MOSCHELES (Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker, Stuttgart).

Le premier et le dernier morceau de la sonate No 1 (premier cahier) en Ré majeur expriment la joie, le contentement, mais les quelques mesures du final qui sont en Sol majeur :

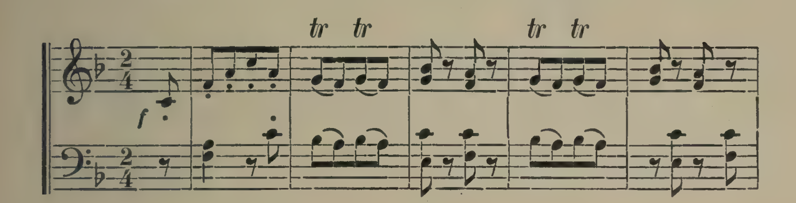


ont un caractère tout à fait badin. Il en est de même du final de la sonate No 11 (second cahier) également en Ré majeur. L'allure badine des premières mesures :

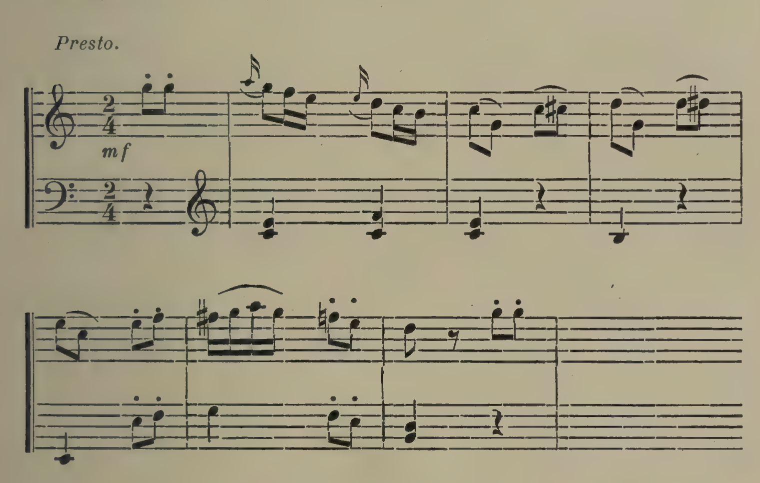


est d'autant plus accentuée que le mouvement *allegro assai* succède immédiatement à un adagio. Les mesures en Fa

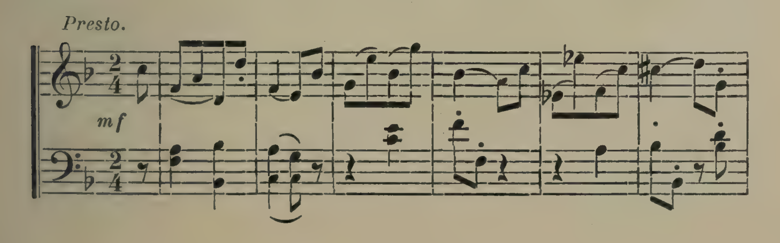
majeur du même morceau laissent aussi sous l'impression d'un badinage musical :
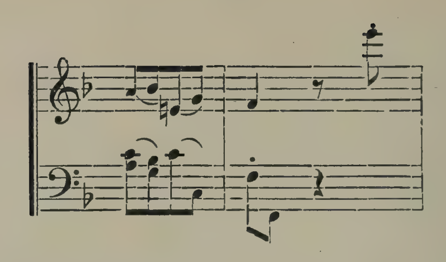


Sous ce rapport et essentiellement au point de vue du contraste avec le morceau qui précède, le *presto* de la sonate N° 14 (second cahier) en Do majeur :



et le *presto* de la sonate N° 18 (second cahier) en Fa majeur :



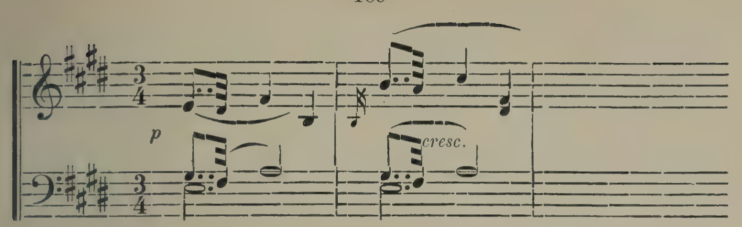


sont encore plus caractéristiques. Cela est si vrai que cette musique alerte, piquante, spirituelle, éveille nécessairement des images riantes dans l'esprit.

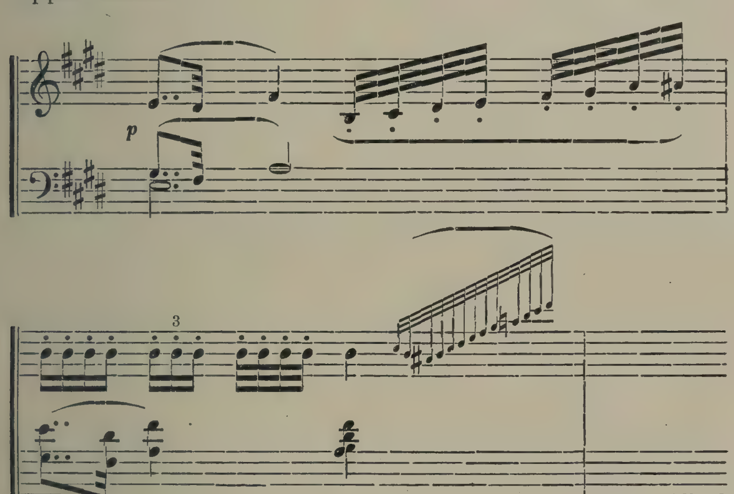
Les contemporains de Haydn avaient bien observé ce caractère badin de ses œuvres et ils le lui reprochaient amèrement. A la page 19 d'un manuel de musique, paru en 1782, on lit ce qui suit : « HAYDN, farceur musical, non à la façon de Yorick, non pour le pathos, mais pour le haut comique, ce qui, dans la musique, est désespérant ; Haydn a été chapitré par les Berlinois à cause des incorrections (!) de ses œuvres, mais ses critiques auraient dû songer que de deux choses l'une, ou bien il ne faut pas rire du tout ou bien il faut se moquer des règles de la convenance suivant le flux ou le reflux de l'humeur. » Nous sommes moins difficiles aujourd'hui, et il n'y a pas de pianiste qui ne trouve, à exécuter les badinages du vieux Haydn, une source d'exquises jouissances.

L'inspiration dominante des sonates est joyeuse, mais point du tout vulgaire ; les ornements introduits par le compositeur dans ses andantes, ses adagios ont un cachet de distinction facile à constater. On s'en convaincra si l'on compare le thème de l'*adagio* en Mi majeur de la sonate (Nº 5, premier cahier, en Mi *b* majeur) sous sa forme première déjà très artistique avec les variantes sous lesquelles il reparaît.

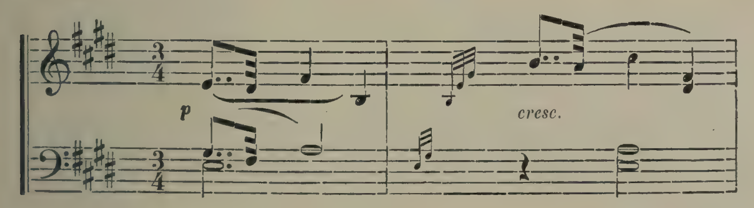
Voici les deux premières mesures de ce thème dans sa teneur initiale :



Une première variante présente la même phrase développée comme suit :

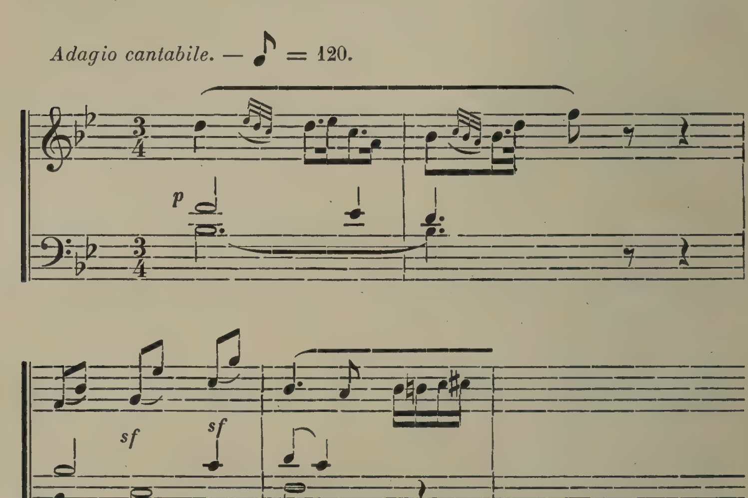


Dans une seconde variante, le thème ne diffère du texte original que par l'introduction à la seconde mesure d'un arpège dont l'effet est des plus heureux :

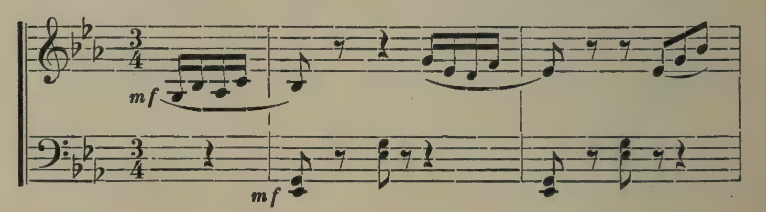


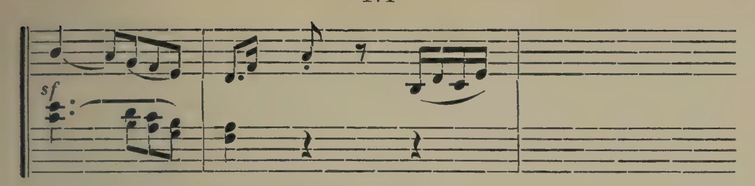
Des observations semblables pourraient s'appliquer à d'autres fragments du même adagio ainsi qu'à d'autres morceaux

écrits dans un mouvement analogue ; il serait superflu de les multiplier ; ce qu'il importe seulement de relever, c'est que la parfaite élégance de la forme n'apparaît pas uniquement dans les fines arabesques dont le compositeur orne les motifs les plus simples, mais aussi dans l'expression immédiate, primesautière de sa pensée. Si Haydn n'a pas les tendres accents de Mozart, les élans passionnés de Beethoven, il rachète ces lacunes par un contour mélodique d'une pureté toute classique. On en jugera par les premières mesures de l'*adagio* en Si *b* majeur de la sonate N° 7 (premier cahier) en Mi *b* majeur :



ainsi que par le début si entraînant de l'allegro de la même sonate N° 7, en Mi *b* majeur :
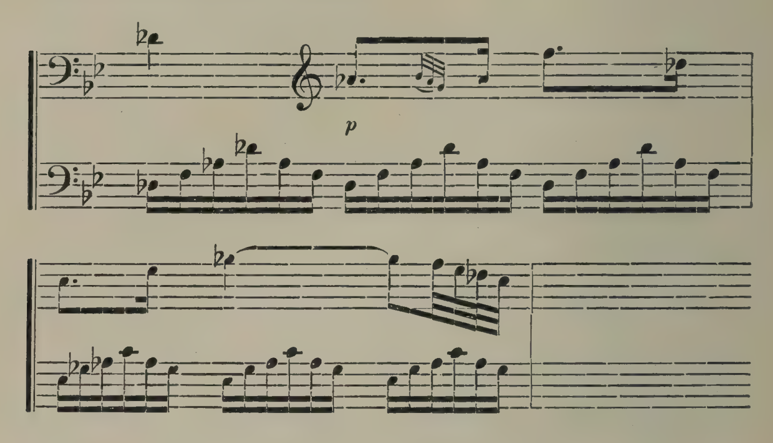




Au reste, on se tromperait si du fait qu'une inspiration joyeuse pénètre l'œuvre entière du chantre des *Saisons*, on concluait que la traduction musicale des sentiments les plus nobles, les plus élevés de l'âme humaine fait défaut si non dans ses compositions pour chœur, orchestre, du moins dans ses compositions pour piano. Il serait au contraire facile de glaner dans les sonates de Haydn plus d'un passage où le sentiment dramatique se laisse deviner, plus d'une page ayant un cachet de religieuse grandeur. Ainsi le largo en Ré mineur de la sonate N° 1 (premier cahier) dont les premières mesures :

♪ = 72.

sont particulièrement impressives, puis aussi le fragment que voici de l'adagio en Si *b* majeur de la sonate N° 7 (premier cahier) en Mi *b* majeur :



dans lequel le thème délicatement soutenu par l'accompagnement en arpèges se détache en traits lumineux, semblable à une voix qui s'élève dans l'espace sur les ailes de l'adoration.

Haydn, qui a introduit le *menuet* au mouvement moderato (parfois vif, alerte) dans ses symphonies, l'a également introduit dans ses sonates. On trouve en effet le Tempo di minuetto comme dernier morceau de la sonate N° 2 (Do dièze mineur), de la sonate N° 7 (Mi *b* majeur) et comme second morceau de la sonate N° 17 (Sol majeur) de l'édition Hallberger.

Généralement les sonates de Haydn sont conformes au type classique (un morceau lent entre deux morceaux rapides); toutefois, dans quelques cas, l'ordre est modifié ; en outre, six sonates n'ont que deux parties.

Le chiffre complet des sonates écrites par Haydn pour le piano seul est de 34 ; on lui doit en outre la composition de deux concertos, de deux sonates à quatre mains, de variations à quatre mains intitulées : *Il maestro e lo scolare,* de 8 sonates pour piano et violon, de 31 sonates pour piano, violon, et violoncelle, et enfin de morceaux divers, varia-

tions, caprices, etc. La collection du *Panthéon* possède un *Air varié* de Haydn, en Mi *b* majeur, qui est une perle musicale et qui suffit à faire connaître la manière du maître sous cet aspect particulier.

A l'édition des *18 sonates choisies* (Hallberger's Pracht-Ausgabe) les publications suivantes doivent être ajoutées : *Sonates choisies et morceaux solo*, édités par LEBERT avec la collaboration de Faisst et Lachner, 2 volumes (Cotta, Stuttgart) ; *Sonates pour pianoforte*, 2 volumes (Breitkopf et Härtel) ; *Sonates complètes* publiées par KÖHLER, 4 volumes (Peters). « Les 34 sonates » en un volume, collection Litolff.

On a dit avec raison que Haydn avait « délié la langue de l'orchestre. » On peut en effet le considérer comme le père de la musique instrumentale, selon l'acception moderne de ce mot. Dans les quatuors, les symphonies, même dans les oratorios de Haydn, on retrouve les mêmes qualités que dans ses œuvres pour piano. Les compositions de Haydn portent toute l'empreinte d'un naturel enjoué, d'une âme que les orages de la passion n'ont jamais troublée, d'une piété naïve qui a toujours ignoré les anxiétés de l'esprit, d'une conception très élevée de l'œuvre d'art en même temps que par ticulièrement optimiste des choses divines et humaines.

MOZART

JEAN-CHRYSOSTOME-WOLFGANG-AMÉDÉE MOZART est né le 27 janvier 1756 à Salzbourg, ville pittoresque, dans une situation tout à fait romantique, aux pieds des Alpes italiques. Son père, Léopold Mozart, vice-maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, était un homme très cultivé, doublé d'un excellent musicien. Il avait étudié la jurisprudence, mais s'était consacré complètement à la pratique de l'art musical. Auteur d'une méthode de violon estimée des connaisseurs, lui-même violoniste distingué, Léopold Mozart a composé des trios, des concertos, des symphonies, des ora-

torios d'une certaine valeur. Avec cela, observateur rigide des pratiques religieuses, il avait la conscience vive du devoir; formé sous l'influence de Kant, il imprimait à son christianisme une tendance essentiellement morale et faisait de l'ordre et de la ponctualité les règles fondamentales de la vie pour lui-même non moins que pour les autres.

On ne possède pas de renseignements précis sur la mère de Mozart, mais ce que l'on sait, c'est que le jeune enfant grandit dans une atmosphère bienfaisante, au sein d'une famille où régnaient des habitudes de probité scrupuleuse, de franche et généreuse cordialité s'étendant à la maison tout entière, sans excepter la servante, les oiseaux et le chien *Bimberl*, trait caractéristique auquel le compositeur devra sans doute, pour une bonne part, l'extrême sensibilité dont il a donné de nombreuses preuves et dont ses œuvres portent la marque indélibile.

Les renseignements concernant la vie de Mozart ne manquent pas. Au cours de ses fréquents voyages, il a constamment correspondu avec les membres de sa famille restés au domicile. Religieusement conservée par la veuve de Mozart, cette volumineuse correspondance est devenue, par le mariage de celle-ci avec M. de Nissen, la propriété de ce dernier, qui, grâce à cette circonstance, a pu écrire une biographie très complète et très fortement documentée de l'illustre musicien.

La précocité de Mozart fut extraordinaire; à l'âge de trois ans, il posait ses doigts sur le clavier et s'essayait à faire des tierces; à l'âge de six ans, il avait composé un menuet et un allegro pour piano. Léopold Mozart, qui se considérait comme moralement obligé de développer par tous les moyens possibles le « don de Dieu » departi à son enfant, entreprit en janvier 1762 un premier voyage artistique avec le petit Wolfgang et sa sœur, Nanerl (diminutif de Marie-Anna), de cinq ans plus âgée que lui. Un séjour de trois semaines à Munich fournit aux jeunes virtuoses une abondante moisson de brillants succès.

Au mois d'octobre de la même année, Léopold Mozart conduisit ses deux enfants à Vienne. L'accueil dans la ville impériale fut des plus sympathiques. On en jugera par quelques fragments d'une lettre de Léopold Mozart, datée de Vienne, 14 octobre 1762, et adressée à M. Hagenauer, négociant à Salzbourg : « Après avoir passé la nuit à Stein, nous sommes arrivés à Vienne sans encombre. Grâce au seigneur Wolferl (diminutif de Wolfgang), la douane nous traita fort bien ; le petit joua du violon au receveur, lui enseigna le piano et l'engagea à venir l'entendre au concert. Nous avons déjà assisté à une soirée chez le comte Collato, malgré le mauvais temps. La comtesse Sinzendorf nous présenta chez le comte Wischegg, ainsi que chez le comte Colloredo, vice-chancelier, où nous avons rencontré, le 11, plusieurs grands personnages de l'empire, entre autres le comte Palfy, chancelier de Hongrie, le comte Chotek, chancelier de Bohême, l'évêque Esterhazy et des dames de haut parage avec lesquelles nous avons causé. La comtesse Sinzendorf est très bien disposée pour nous et toutes les femmes sont amoureuses de Wolfgang. Nous sommes déjà connus partout.... Notre réception chez Leurs Majestés a été très bienveillante. On nous a fait un accueil tout à fait distingué. Wolferl s'est tellement enhardi qu'il est monté sur les genoux de l'impératrice Marie-Thérèse et l'a embrassée de bon cœur. »

C'est pendant ce séjour que se produisit un petit incident qui vaut la peine d'être rappelé, parce qu'il met en évidence la *sensibilité* qui est un élément important de la personnalité morale de Mozart.

Etant à la cour, Wolfgang, peu habitué au parquet ciré, glissa et tomba. Des deux archiduchesses présentes, l'une ne fit pas attention à la chose, tandis que l'autre, Marie-Antoinette, releva Mozart qui s'écria : « Comme vous êtes brave, je veux vous épouser. » L'archiduchesse raconta cela à l'impératrice qui demanda à l'enfant comment cette pensée lui était venue. « Par reconnaissance, dit-il ; elle a été bonne pour moi, tandis que sa sœur ne s'est inquiétée de rien. »

En juin 1763, toute la famille Mozart fit un long voyage dont il serait fastidieux de rappeler les nombreux épisodes; cela seul qui intéresse directement le développement artistique de Mozart vaut la peine d'être noté.

Après s'être arrêtés successivement à Munich, Augsbourg, Mayence, Francfort, Coblence, Bruxelles, les voyageurs arrivèrent à Paris le 18 novembre 1763. Le frère et la sœur jouèrent devant la famille royale à Versailles et conquirent promptement tous les suffrages ; les enfants prodiges furent comblés de cadeaux ; Wolfgang reçut une tabatière en or et un écritoire en argent avec des plumes d'argent pour composer; Nanerl eut pour sa part une boîte transparente incrustée d'or. Au reste, on peut juger des sentiments du public parisien par le fragment d'une lettre que voici adressée à un prince allemand; parlant de Mozart, le correspondant s'exprime ainsi : « Il interprète avec une facilité prodigieuse les difficultés les plus grandes avec des petites mains pouvant à peine prendre les sixtes. On le voit souvent improviser des heures entières, en se laissant aller à l'inspiration de son génie. Dans ses modulations, il égale les plus profonds harmonistes et possède une telle sûreté qu'il peut jouer les morceaux les plus difficiles sur un clavier couvert d'une serviette. (A cette époque, on trouvait du charme à des jongleries de cette espèce.) Il compose aussi étonnamment bien, il est bon lecteur et il peut mettre à l'instant la basse à un chant donné.... En un mot, ce petit garçon est une merveille musicale. »

C'est pendant ce premier séjour à Paris que Mozart fit graver ses œuvres I et II, sonates pour clavecin dédiées, les unes à Mme Victoire de France, les autres à Mme la comtesse de Tessé.

A titre de curiosité, voici la dédicace de l'op. I, gravée à Paris par Mme Vendôme, en 1764, imprimée par Petitblé, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le palais royal : deux sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec accompagnement de violon dédiées à Mme Victoire de France.

« Madame,

» Les essais que je mets à Vos pieds sont sans doute médiocres ; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le public ne peut manquer d'indulgence pour un auteur de sept ans, qui paraît sous vos auspices.

» Je voudrais, Madame, que la langue de la musique fût celle de la reconnaissance ; je serais moins embarrassé de parler de l'impression que Vos bienfaits ont faits sur moi. Nature qui m'a fait musicien, comme elle fait les rossignols, m'inspirera ; le Nom de Victoire restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les Français.

» Je suis avec le plus profond respect, Madame, Votre très humble, très obéissant et très petit serviteur,

» J.-G.-Wolfgang Mozart. »

On suppose que cette dédicace fut rédigée par le célèbre Grimm, ami personnel de la famille Mozart, et que les sonates furent remaniées par Léopold Mozart ; la première se trouve dans le dix-septième cahier des *Œuvres complètes* de Mozart éditées par Breitkopf et Härtel.

L'hiver 1764 à 1765 se passa en Angleterre où Mozart fit jouer sa première symphonie. En mai 1766, il était de retour à Paris d'où Grimm écrivait : « Nous venons de voir ici les deux aimables enfants de M. Mozart, maître de chapelle du prince-archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris, en 1764.... Partout où ces enfants ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages et causé de l'étonnement aux connaisseurs. Mlle Mozart, âgée maintenant de treize ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus puissante exécution sur le clavecin ; il n'y a que son frère qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans, il n'a presque pas grandi, mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique.

Il était déjà compositeur et auteur de sonates, il y a deux ans; il en a fait graver six depuis ce temps-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne ; il en a publié six autres pour Mme la princesse de Nassau-Weilbourg. Il a composé des symphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudies; il a même écrit plusieurs airs italiens, et je ne désespère pas qu'avant qu'il n'ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déjà fait jouer un opéra sur quelque théâtre d'Italie.... Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie qu'il possède au suprême degré et qui a fait dire au prince héréditaire de Brunswick, juge très compétent en cette matière comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de chapelle consommés dans leur art, mouraient sans avoir appris ce que cet enfant sait à neuf ans.... C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grâce et la gentillesse de son âge. »

A la fin de 1766, Léopold Mozart et ses deux enfants rentraient à Salzbourg. Les voyages furent momentanément suspendus et pendant une année W. Mozart perfectionna son mécanisme par l'étude des œuvres des anciens maîtres du clavecin, de Philippe-Emmanuel Bach en particulier.

De 1767 à 1778 la famille Mozart habita Vienne; les enfants jouèrent devant l'empereur Joseph et Wolfgang composa un opera-buffa, la *Finta simplice*, qui eut du succès. Une messe également composée par ce musicien âgé de douze ans fut exécutée devant toute la cour.

En prévision d'un voyage à faire en Italie, l'année 1769 fut consacrée à l'étude de la langue italienne. A la même époque W. Mozart fut nommé maître des concerts de la cour de Salzbourg, charge qu'il conserva de 1770 à 1777. La réputation du jeune musicien était déjà considérable; on ne parlait que de lui des rives du Danube à celles de la Seine et de la Tamise. Le séjour qu'il va faire sur la terre classique des

beaux-arts imprimera une impulsion nouvelle à l'essor de son génie.

C'est le 12 décembre 1769 que W. Mozart, accompagné de son père, partit pour l'Italie. Des concerts donnés à Mantoue, à Milan, eurent un succès extraordinaire ; à Bologne, le jeune compositeur écrivit un motet sur un sujet donné par le P. Martini, mais c'est surtout à Rome qu'il accomplit un véritable tour de force musical en transcrivant de mémoire le *Miserere* d'Allegri qu'il avait entendu une seule fois à la chapelle sixtine. Après une excursion à Naples, le père et le fils revinrent à Rome, puis à Milan, où l'opéra *Mithridate* fut joué au théâtre de la Scala, le 26 décembre 1770. Les deux Mozart visitèrent ensuite Turin, Venise. Dans cette dernière ville, leur présence fut l'occasion de fêtes brillantes ; reçu dans les premières familles de la république vénitienne, Wolfgang fut comblé d'honneurs à tel point que des gondoles seigneuriales stationnaient constamment devant sa porte, prêtes à le conduire où il désirait. Au printemps 1771, la famille était de nouveau réunie à Salzbourg, mais pour quelques mois seulement, des engagements rappelant le compositeur à Milan.

Au reste, durant cette période de sa carrière, Mozart est tantôt à Vienne, tantôt à Munich, tantôt à Milan ; il ne fait guère que toucher barre dans sa ville natale, ce qui s'explique d'un côté par le fait que des engagements pris vis-à-vis des directeurs de théâtre le rappelaient sans cesse dans les grandes capitales, et d'un autre côté par la situation musicale à Salzbourg qui n'était pas de nature à l'attacher à cette ville. D'abord l'archevêque Jérôme, ne pouvant tolérer à côté de lui une grandeur autre que la sienne, tenait Mozart dans un état de domesticité, parce que le génie du musicien lui portait ombrage, à quoi s'ajoutait l'injuste mépris qu'il ressentait pour les mœurs allemandes en général et pour les mœurs salzbourgeoises en particulier, ainsi que son peu intelligent dédain pour les hommes de petite taille. Non seulement l'archevêque fit tout pour empêcher Mozart de réussir,

mais il poussa ses nombreux serviteurs à combattre l'influence du grand compositeur. En second lieu, à la cour de ce haut dignitaire, la musique était tenue en médiocre estime; quand un artiste se faisait entendre, la plupart des assistants affectaient de ne rien écouter; ils échangeaient des prises de tabac, d'autres se mouchaient bruyamment et les conversations allaient leur train. Les musiciens eux-mêmes se montraient d'une impardonnable négligence et ne constituaient pas une société agréable pour un esprit élevé, sincèrement épris de l'idéal.

Longtemps Mozart supporta ce régime pour ne point déplaire à son père qui tenait à ce qu'il conservât sa place de maître de chapelle, mais on conçoit qu'il recherchât les occasions d'échapper à la surveillance jalouse de son tyran et de se transporter dans des centres mieux en rapport avec ses goûts.

En 1777, Mozart, désireux de se produire sur un théâtre proportionné à la renommée dont il jouissait, tourna de nouveau ses regards vers Paris. Accompagné cette fois-ci de sa mère, il se rendit d'abord à Munich, à Augsbourg, où il admira les pianos de Stein, puis à Mannheim où un incident, qu'il convient de rappeler parce qu'il ouvrit de nouvelles sources à son inspiration, le retint assez longtemps.

A Mannheim, Mme Mozart entra en relations intimes avec une famille Weber qui se disposait à partir pour l'Italie. Le principal ornement de cette maison hospitalière était la jeune Aloysia, aimable et gracieuse cantatrice qui inspira à Wolfgang une vive passion. Des projets de mariage furent immédiatement ébauchés. Une longue correspondance s'engagea sur ce sujet entre le fils et le père, le premier manifestant le désir de se marier tout de suite et de suivre ses nouveaux amis en Italie, le second soulevant des objections, faisant entendre la voix de la prudence, de la raison. Léopold Mozart rappelle à son fils ses devoirs envers ses parents, l'obligation de travailler pour son talent et sa réputation; à cet effet, il l'engage à partir tout de suite pour Paris. Fidèle à son

axiome : *Nach Gott kommt gleich der Papa* (après Dieu vient le père), Wolfgang se soumit et le 23 mars 1778, il arrivait avec sa mère à Paris.

A cette époque, Léopold Mozart se trouvait dans une situation difficile ; Wolfgang qui traitait les princes allemands de « ladres » espérait qu'à Paris il pourrait facilement réaliser des bénéfices assez importants pour améliorer la position de son père. Malheureusement les circonstances n'étaient pas aussi favorables pour lui qu'elles l'avaient été quelques années années auparavant ; la dispute entre Gluckistes et Piccinistes passionnait tous les esprits, de telle sorte que le pauvre Mozart passa à peu près inaperçu. Cependant, il eut quelques élèves, et sa symphonie en Ré majeur fut jouée aux concerts spirituels ; il est à présumer que le grand artiste aurait fini par conquérir la place à laquelle il avait droit dans le monde musical si un événement inattendu, la mort de sa mère, ne l'avait point déterminé à quitter une ville qu'il aimait afin de rejoindre son père à Salzbourg. Une lettre de Wolfgang, datée de Paris, 9 juillet 1778, met vivement en lumière l'impressionnabilité en même temps que la religiosité de Mozart : « Vous vous imaginerez facilement ce que j'ai souffert, écrit-il, j'ai beaucoup pleuré, » et il ajoute : « Dans ces circonstances si pénibles, je me suis résigné, grâce à ma complète confiance, à mon entier abandon à la volonté divine, grâce à la pensée de sa mort si facile et si sainte, qui, en peu d'instants, a dû la rendre heureuse, bien plus heureuse que nous, au point que j'aurais souhaité avoir fait le voyage avec elle ; et enfin, de ce pieux désir est née une pensée consolante, à savoir qu'elle n'est pas perdue pour nous à tout jamais, que nous la reverrons, et que nous serons plus joyeux, plus heureux dans notre future réunion que sur cette terre. Seulement nous ignorons le moment, — mais cela ne m'effraie pas du tout, — quand Dieu voudra, je le voudrai avec lui. — Donc, la volonté toute sainte de Dieu est accomplie ! — Prions avec ardeur pour son âme, et occupons-nous de tout ce qui réclame nos soins : chaque chose à son temps. »

Parti de Paris en septembre 1778, Mozart rentrait sous le toit paternel en janvier 1779. En passant à Munich, il avait rencontré Aloysia Weber dont les sentiments à son égard s'étaient singulièrement refroidis. Par contre, la sœur d'Aloysia, Constance Weber, entoura le malheureux abandonné des témoignages d'une sincère affection ; devenue plus tard la femme de Mozart, elle lui aida à supporter avec patience les dures épreuves que l'avenir lui tenait en réserve.

Nommé organiste de la cour et de la cathédrale à Salzbourg, Mozart eut pendant deux ans une existence passablement sédentaire. Il ne s'éloigna guère de sa ville natale que pour diriger les répétitions d'un opéra que l'électeur Charles-Théodore lui avait demandé pour le théâtre de Munich. La première représentation d'*Idoménée* eut lieu le 27 janvier 1781 avec un succès indescriptible. Cette date est importante dans la vie du grand compositeur ; elle marque pour lui l'heure décisive où l'homme de génie entre en pleine possession de ses moyens. Ainsi que l'a fait observer Scudo, les idées, les formes d'accompagnement et les combinaisons harmoniques qu'on admirera dans *Don Juan* se trouvent déjà indiquées dans *Idoménée*.

Le retentissement que ce chef-d'œuvre eut en Allemagne augmenta la considération dont Mozart était depuis longtemps l'objet ; aussi, quand, en mars 1781, l'archevêque de Salzbourg avec sa cour vint à Vienne, voulut-il que le musicien, dont le nom était dans toutes les bouches, fît partie de sa suite. Mozart accepta d'autant plus volontiers que la ville impériale avait pour lui un attrait exceptionnel et comme son archevêque persistait à user d'inqualifiables procédés à son égard, il saisit avec empressement l'occasion de rompre définitivement avec cet insupportable personnage, de se fixer dans un centre de vie intellectuelle et artistique où il pouvait se tailler de nouveaux triomphes, d'entrer enfin au service de l'empereur avec le traitement, bien modeste, il est vrai, de 800 florins par an.

Désormais libre de ses mouvements, Mozart déploya une

activité extraordinaire ; il donne des leçons, des concerts, il compose ; le 13 juillet 1782, la première représentation de *L'enlèvement du sérail* excita un enthousiasme général, non seulement à Vienne, mais aussi à Prague. En même temps, les morceaux pour piano se succèdent ainsi que les symphonies ; c'est le temps de la grande productivité.

Trois semaines après la brillante victoire remportée au théâtre, Mozart, traduisant dans la pratique la situation fictive créée par son librettiste, *enlevait* Constance Weber, la mère de celle-ci s'opposant au mariage, qui fut célébré chez une protectrice de Mozart, la baronne de Waldstætten. Voici en quels termes l'heureux époux raconte la cérémonie à son père et le remercie d'avoir donné son consentement : « Ma chère Constance, Dieu merci, est à présent ma femme en réalité. Elle connaissait ma position et tout ce que j'attendais de vous bien avant. Mais son amour et son amitié étaient si grands qu'elle n'a point hésité à me confier son avenir et à unir son sort au mien avec la plus grande joie. Je ne saurais vous exprimer toute ma reconnaissance pour votre consentement à cette union. Ma femme vous écrira aussi par le prochain courrier pour vous remercier de la bénédiction paternelle que vous nous avez envoyée. Elle écrira en même temps à sa chère belle-sœur pour la prier de lui continuer sa tendre amitié. Parmi les assistants à notre mariage, il n'y avait que la mère et la plus jeune sœur, accompagnées de leur tuteur et témoin, M. Thorwarth. Mon témoin était M. Gilowski, celui de la mariée, M. le conseiller provincial de Zetto. A peine le mariage fini, nous nous sommes mis à pleurer. Notre émotion fut partagée par tous les assistants qui pleurèrent à leur tour. La cérémonie a dû finir par un souper offert par la baronne de Waldstætten, qui fut princier, pendant lequel on me donna une sérénade en exécutant un morceau de ma composition pour seize instruments à vent.

» Ma chère Constance se réjouit de partir bientôt pour Salzbourg et je suis sûr que vous serez content de nous voir si heureux. Car vous savez, cher père, qu'une femme sensée,

vertueuse et agréable peut seule faire le bonheur d'un homme. »

Ailleurs Mozart adresse à son père ces lignes qui attestent la délicatesse de son cœur et la sincérité de ses sentiments religieux : « Nous avons été faire nos dévotions chez les Théatins, ma femme et moi.... Nous avons les mêmes principes et nous pratiquons ensemble, je trouve même que je prie avec plus de ferveur à côté de ma femme. Nous avons communié en même temps et nous nous accordons très bien. Dieu nous a destinés l'un à l'autre et j'espère qu'il sera notre sauvegarde. Votre bénédiction paternelle nous portera bonheur et nous vous en remercions tous deux. »

Le jeune ménage souriait donc à l'existence ; celle-ci ne lui épargna cependant pas les soucis ; concerts, leçons, publication d'œuvres nouvelles ne suffisaient pas toujours à procurer le pain quotidien. Un jour que Mozart et sa femme partaient pour Salzbourg, un créancier se présenta, au moment où ils allaient monter en voiture, pour réclamer 30 florins qui lui étaient dus, déclarant s'opposer au départ de Mozart, s'il n'était pas payé. Des scènes de ce genre durent plus d'une fois jeter une note triste dans la joie des deux époux.

En 1786, les *Noces de Figaro* eurent du succès, mais rapportèrent peu d'argent. A Vienne, les premières représentations n'attirèrent qu'un nombre restreint de spectateurs. A Prague, l'enthousiasme provoqué par la musique de Mozart fut sans exemple ; les mélodies du compositeur retentirent partout, dans les jardins publics, dans les cafés ; le comte de Thun, dilettante de réel mérite, invita l'auteur des *Noces de Figaro* à descendre chez lui. Mozart accepta avec reconnaissance et, dès le mois de février 1787, il s'installa chez son généreux admirateur. « Le jour de l'arrivée de Mozart à Prague, raconte un de ses biographes, on donnait les *Nozze di Figaro*. Le maître se rendit au théâtre pour jouir du succès si extraordinaire de son opéra. Lorsque le bruit de sa présence se répandit dans la salle, Mozart fut acclamé par le

public. Quelques jours après, il donna un concert. La salle de spectacle fut comble et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, son talent d'exécutant ou son génie de composition. A la fin de la soirée, Mozart improvisa sur l'air : *Non più andrai*, avec un succès extraordinaire. L'émotion fut profonde, car on n'avait rien entendu de pareil jusque-là. Mozart pouvait donc compter ce jour parmi les plus beaux jours de sa vie. »

La même année lui réservait une cruelle épreuve : le 28 mai 1787, Léopold Mozart mourait subitement à Salzbourg, dans un état voisin de la misère. Un critique musical a fait son oraison funèbre en ces mots : « Il quitta la vie heureux devant Dieu et devant les hommes d'avoir accompli sa mission en donnant au monde le plus sublime des compositeurs. »

Plein de reconnaissance pour la sympathie dont on l'environnait à Prague, Mozart promit aux habitants de cette ville d'écrire un opéra pour leur théâtre, et il se montra bon prince à leur égard en composant pour eux son chef-d'œuvre par excellence, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, *Don Juan*, joué pour la première fois, à Prague, le 29 octobre 1787.

Malgré les quelques centaines de florins que Mozart retira des représentations de *Don Juan*, à Vienne, le compositeur était toujours dans une grande pénurie d'argent. « J'aurais besoin, écrivait-il vers la fin de 1787 au banquier Puchberg, j'aurais besoin d'un ou de deux milliers de florins pour sortir de la gêne. C'est un emprunt que je vais faire pour un ou deux ans, dont je paierai l'intérêt.... Mes rentrées ne se font pas régulièrement et j'ai aussi quelques dettes à payer. Mais si vous pouviez me rendre ce service en me prêtant la somme nécessaire pour faire aller ma maison quelque temps avec la plus grande économie, je pourrais travailler tranquillement et attendre mes recettes ordinaires. »

Comme garantie, Mozart propose son travail ; et, en effet, l'auteur de *Don Juan* travaillait énormément. Sans parler des compositions pour piano, pour divers instruments, des qua-

tuors, des symphonies, des messes et cantates, etc., la série des immortels chefs-d'œuvre : *Cosi fan tutte*, *La flûte enchantée*, *La clémence de Titus* l'atteste suffisamment.

Lorsque Mozart écrivait *La flûte enchantée*, il ressentait déjà les premières atteintes du mal qui devait l'emporter ; il avait le pressentiment de sa fin prochaine. Un jour, un messager inconnu lui apporta une lettre sans signature qui renfermait la demande suivante : « Mozart voudrait-il entreprendre la composition d'un *Requiem*, pour quel prix et dans combien de temps pourrait-il le livrer ? » On sut plus tard qui était l'auteur de la lettre ainsi que les raisons qu'il avait de ne pas révéler son nom ; mais dans l'état d'esprit où se trouvait Mozart, la démarche faite auprès de lui frappa vivement son imagination. Le compositeur se mit immédiatement à l'ouvrage, menant de front la composition de ses derniers opéras et de sa messe des morts. Malheureusement ses forces diminuaient rapidement. Sa femme voyait avec inquiétude le triste état de santé de son mari. Une fois, par une belle journée d'automne, elle l'emmena au Prater en voiture pour le distraire. Là, étant assis tous deux, dans un endroit solitaire, Mozart commença à parler de la mort, et il disait, les yeux humides, qu'il était convaincu qu'il écrivait son propre *Requiem*.

Le grand artiste ne se trompait pas ; un instant, le succès remporté le 15 novembre 1791 par sa cantate *L'éloge de l'amitié*, écrite pour les francs-maçons, ranima ses forces. Puis des accidents graves se produisirent. Cependant, raconte L. Nohl, il vint encore à l'auberge « zum Silberne Schlange, » près de la porte de Carinthie, pour y voir quelques-uns de ses amis. Il était très pâle et avait le frisson. Après y être resté un moment, il offrit un verre au maître de maison, Joseph Deiner, en lui disant : « Buvez et venez demain me voir. Voilà l'hiver, nous avons besoin de bois. » Quand le lendemain Deiner se présenta chez Mozart, celui-ci avait passé une fort mauvaise nuit et était d'une extrême faiblesse.

Le 4 décembre, Mozart se fit apporter la partition ina-

chevée du *Requiem*. Sa tristesse était d'autant plus grande que par une amère ironie du sort la fortune lui arrivait au moment où il ne pouvait plus en jouir. Nommé maître de chapelle de Saint-Etienne, invité à écrire à des conditions avantageuses pour Prague, pour la Hollande, pour la Hongrie, Mozart, qui sentait la vie lui échapper, s'écriait avec un accent déchirant : « Ainsi je dois m'en aller de ce monde au moment où je puis vivre tranquille ! Je dois quitter mon art lorsque je ne suis plus l'esclave de la mode, ni victime des spéculateurs ; lorsque je puis, libre et indépendant, écrire selon mes sentiments et selon mon cœur. Je dois me séparer de ma femme, de mes pauvres enfants au moment où je suis en état de pourvoir à leur existence. » Se sentant près de sa fin, Mozart fit demander à sa belle-sœur de passer la nuit auprès de lui. On chercha un ecclésiastique, mais on eut beaucoup de peine à en trouver un qui consentît à assister le patient, ce dernier ayant le tort impardonnable aux yeux du clergé d'appartenir à la franc-maçonnerie. Quand Constance rentra au domicile, elle trouva, auprès de son mari agonisant, un élève de Mozart, Süssmayer, qui acheva le *Requiem* conformément aux dernières indications qui lui furent données par le maître. Le médecin ordonna des compresses froides dont l'application paraît avoir hâté l'heure fatale. Mozart mourut le 5 décembre 1791, à une heure du matin.

Lorsque la dépouille mortelle de Wolfgang Mozart fut conduite au cimetière, le temps était affreux ; aussi les proches parents du défunt assistèrent-ils seuls à la cérémonie funèbre. En outre, les ressources de la famille étant nulles, le cercueil fut déposé dans la partie du champ du repos réservée aux pauvres. Quand, quelques jours après, Constance Mozart voulut aller visiter la tombe de son mari, personne ne put lui en indiquer la place. Nul ne sait où reposent les cendres de celui dont le génie a brillé dans le monde artistique d'un merveilleux éclat et dont les œuvres exquises sont, pour les âmes sensibles, une source inépuisable de pures jouissances.

L'empereur accorda à la veuve de Mozart une pension de 250 florins par an. Quant à la succession du maître, elle fut vendue à l'éditeur André pour la somme de 1000 ducats.

En 1809, Constance Mozart épousa le conseiller d'Etat danois de Nissen ; devenue veuve pour la seconde fois en 1826, elle se retira à Salzbourg où elle mourut en 1842.

Des six enfants qu'elle donna à Mozart, deux seulement lui survécurent. L'aîné, *Charles*, remplit des fonctions dans l'administration et termina sa carrière en 1859, à Milan ; le second, *Wolfgang-Amédée*, pianiste de talent, mourut le 30 juillet 1844, à Carlsbad. La sœur de Mozart enfin, cette Nanerl qui avait partagé ses premiers triomphes et pour laquelle il éprouvait une si tendre affection, épousa en 1784 J.-B. de Sonnenberg ; après le décès de son mari (1801), elle se retira à Salzbourg où elle mourut le 29 octobre 1829.

Si l'on tente de dégager de la vie et, en particulier, de la correspondance de Mozart les principales lignes de son caractère, on pourra dire que ce qui constitue le fond de sa personnalité, c'est une extrême *sensibilité*. On en a vu plus d'un exemple dès la plus tendre enfance du maître, et pendant le cours entier de sa trop courte carrière, il révéla la même disposition de l'âme. Mozart n'est pas moins religieux que Haydn, mais il l'est d'une autre façon ; il a, ce que l'auteur de la *Création* ne possédait pas, la note tendrement émue. Sans connaître les grands bouleversements intérieurs dont il était réservé à Beethoven d'être le sublime interprète, il a accordé dans sa vie une plus grande place à l'affection que Haydn ne l'a fait. Ce n'est pas seulement vis-à-vis de ses parents, de sa sœur et surtout de sa dévouée Constance que Mozart prodigua les richesses d'un cœur aimant, c'est aussi envers ses amis, sans en excepter ceux qui abusèrent de sa bonté aux dépens de sa bourse. Sa belle-sœur raconte que lorsque Mozart avait de l'argent, tous ceux qui étaient autour de lui profitaient de sa générosité. Un de ses biographes porte sur lui le jugement que voici : « Mozart avait un caractère loyal et aimable, une bonté de cœur parfaite. Il était

très sensible à toutes les marques de bienveillance et d'amitié qu'on lui témoignait. Il s'adonnait tout à fait aux bons mouvements de son cœur, jusqu'à devenir victime de sa confiance. Souvent il soignait et aidait de ses conseils, non seulement ses amis, mais ceux qui ne se faisaient pas scrupule de le trahir à l'occasion. »

La sensibilité a pour corollaire la sociabilité, mais aussi la réceptivité ; les âmes sensibles communiquent volontiers leurs impressions et d'un autre côté les sensations les plus délicates, les plus insaisissables, les plus fugitives les affectent. Héritier du sens artistique de son père, dès le berceau enveloppé d'une atmosphère musicale, Mozart se montra tout naturellement très réceptif pour le langage des sons et non moins communicatif pour traduire au dehors les impressions musicales qu'il avait reçues. Toute émotion, quelle qu'en fût la cause, revêtait chez lui un caractère musical et, semblable à un aiguillon à l'action duquel on ne peut résister, le poussait à la composition.

Donc, dans la pleine acception de ce mot, Mozart est une âme d'artiste, ce qui explique l'étonnante précocité de son talent. Si, à côté de cela, on considère que le génie du maître a été fécondé par le travail, qu'il a eu pour auxiliaires une forte mémoire, une culture relativement étendue de l'esprit, une conscience artistique très scrupuleuse, les conseils de bons musiciens, etc., on ne sera point trop surpris si Mozart réunissait toutes les conditions voulues pour laisser une trace durable de son passage.

Dans sa retraite de Salzbourg, Mozart s'est familiarisé avec les œuvres magistrales de ses prédécesseurs, Händel, Bach, ainsi qu'avec les règles sévères du contrepoint, et par ses fréquents voyages, il s'est initié aux genres les plus divers, il a élargi l'horizon de ses idées ; il a emprunté à l'Italie l'éclat du style, la couleur, à la France la clarté, la correction de la forme sans laquelle il n'y a pas d'art classique ; tandis qu'en Allemagne son émule Joseph Haydn le précédait sur le terrain de la musique instrumentale (quatuor, symphonie),

les chanteurs italiens lui enseignaient la mélodie qui séduit, enchante, et, à Paris, les opéras de Gluck lui livraient le secret de la musique dramatique.

C'est ainsi que Mozart, sans rien perdre de son individualité, fondit en sa personne les diverses tendances avec lesquelles il fut en contact et se créa un style que l'on peut considérer comme l'expression la plus parfaite du classicisme dans le domaine de la musique.

Les qualités maîtresses du style de Mozart se retrouvent dans ses œuvres les plus diverses, dans les plus étendues comme dans les plus restreintes, dans ses symphonies comme dans ses sonates pour piano, dans ses opéras comme dans ses lieder, dans son rondo en La mineur pas moins que dans son *Requiem*. Nous n'avons pas à les rechercher dans les compositions de grande envergure, mais seulement dans les compositions pour pianoforte ; même en nous renfermant dans ces limites nous n'aurons pas de peine à les surprendre tout entières.
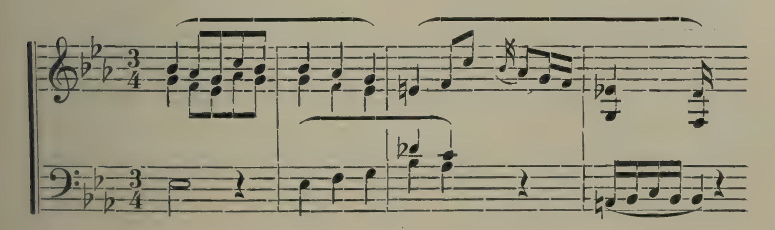
Mozart a écrit pour le piano des concertos avec orchestre, des sonates, des rondos, fantaisies, variations, œuvres qui, si elles n'ont pas toutes la même valeur, sont cependant toutes remarquables à divers égards. Comparées à des compositions analogues de Haydn, elles représentent un élargissement non seulement du cadre, mais aussi de la pensée. Spécialement en ce qui concerne les concertos, on a pu dire avec raison que dans la conception de morceaux de ce genre Mozart dépasse tellement ses prédécesseurs qu'il est permis de l'envisager comme en ayant été le véritable créateur. Les concertos sont des symphonies dans lesquelles le piano joue le rôle d'un instrument principal; l'orchestre ne sert pas uniquement à accompagner le virtuose, il a sa part dans l'effet général que l'œuvre doit produire sur l'esprit de l'auditeur. La maison Breitkopf et Härtel a édité 20 concertos, parmi lesquels on doit une mention spéciale au N° 17, en *Mi bémol*, pour deux pianos, au N° 5, en *Si b majeur* et N° 2 en *Sol majeur*, tous deux composés en 1784, au N° 3,

en *Ré mineur*, composé en 1785, aux Nos 7 en *Do mineur* et 8 en *Do majeur*, composés en 1786, et au N° 20, dit *Concerto du couronnement*, écrit en 1790 et à propos duquel Mozart lui-même raconte qu'il fit grand bruit à Vienne.

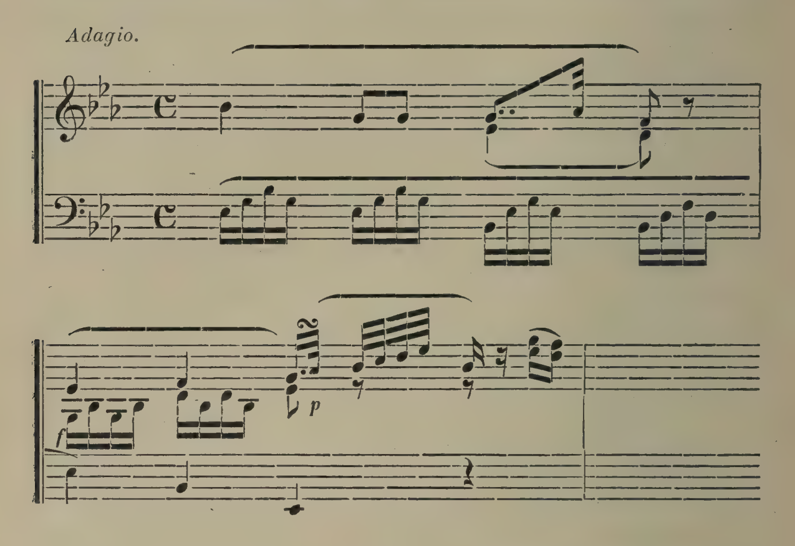
Les sonates sont au nombre de 31, mais on fera suffisamment connaissance avec le génie de Mozart en étudiant les 18 sonates de l'édition Peters, publiées par Kœhler et Richard Schmidt avec indication des doigtés. Avec Philippe-Emmanuel Bach, Jean-Chrétien Bach, Haydn, Mozart conserve la disposition générale de la sonate en trois morceaux, dont le premier comprend un thème principal et un thème secondaire et dont le mouvement est allegro, dont le second est un andante ou un adagio et dont le troisième contraste avec le second par la vivacité de son allure. Cet ordre est rarement altéré ; on peut cependant citer comme exception à la règle la sonate N° 12 (édition Peters) en *La majeur*, dont le premier morceau est un andante varié, le second un menuet et le troisième un allegretto *alla turca* en *La mineur*. Le N° 18, la **Fantaisie-sonate** en *Do mineur* sort également tout à fait des cadres conventionnels.

Si l'on entre dans quelques détails, on découvrira bientôt dans les sonates de nombreuses traces de cet accent tendrement ému qui est un caractère marquant de la musique de Mozart. Cela est visible surtout dans les *andantes*, les *adagios*, dont quelques-uns semblent même procéder d'une inspiration religieuse. Ainsi le second morceau de la sonate N° 4 en *Si b majeur :*

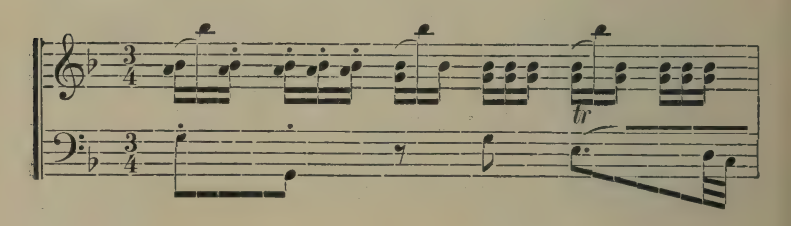
Andante cantabile.
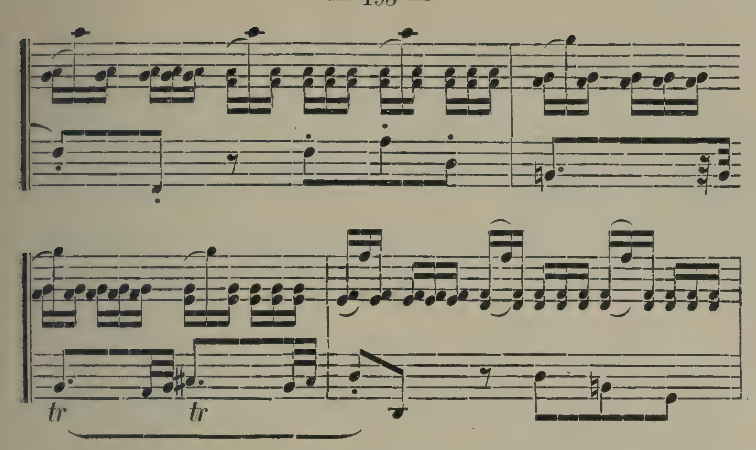


Ainsi encore l'adagio de la sonate N° 18 en Do mineur :
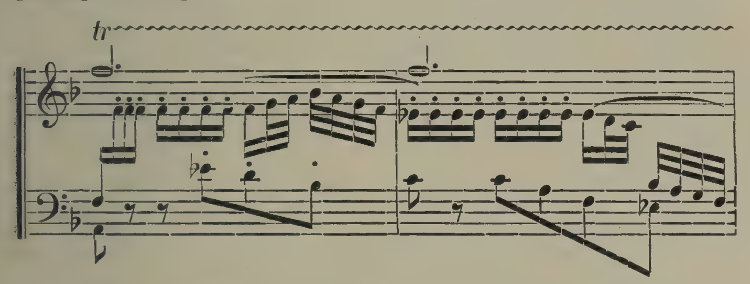


Dans la fantaisie qui précède la sonate N° 18, on remarquera le thème en *Ré majeur* qui est d'une grâce intime, pénétrante ; il en est de même de l'*andante amoroso* de la sonate N° 17, en *Si b majeur* et de l'*andante cantabile* de la sonate N° 7 en *La mineur*, une des plus intéressantes du recueil. Cet andante, en *Fa majeur*, dont le thème respire une parfaite sérénité, présente des développements que l'on ne rencontre pas chez les prédécesseurs de Mozart et surtout il renferme des innovations qui, à elles seules, constituent un trait de génie et ouvrent à la musique des horizons nouveaux. C'est le cas en particulier des *Dissonnances* stridentes et prolongées du passage que voici :





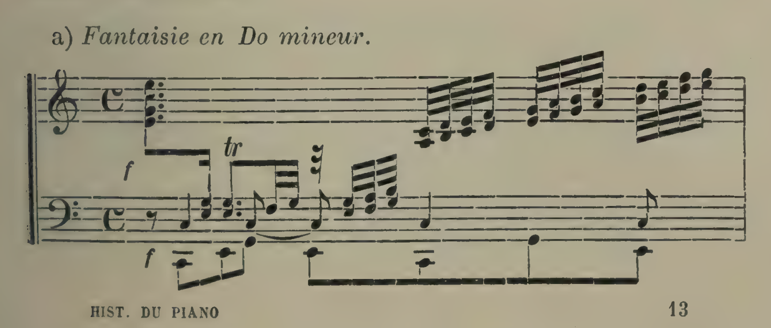
Le compositeur a introduit dans le même *andante* des passages tels que celui-ci :



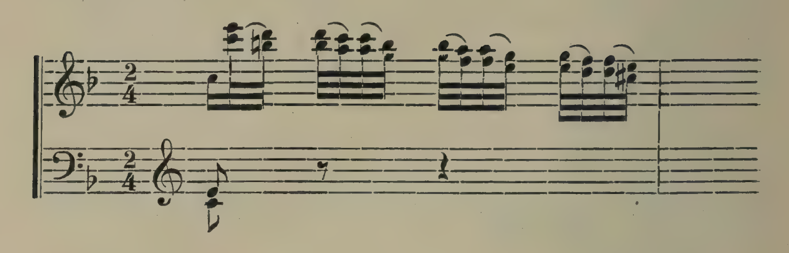
évidemment destinés à fournir à la virtuosité de l'exécutant l'occasion de se produire.

La même intention se révèle dans des gammes en tierces comme les suivantes :

a) *Fantaisie en Do mineur.*
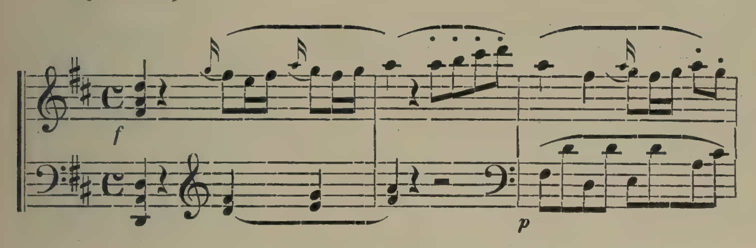


b) *Rondo en Fa majeur.*
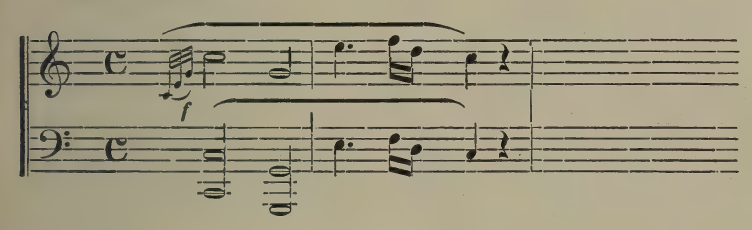


Ce n'est pas seulement dans l'emploi de certains procédés inconnus ou peu employés avant lui que Mozart s'est montré novateur, c'est aussi au point de vue des combinaisons harmoniques. La *Fantaisie* qui précède la sonate en *Do mineur* (N° 18 de l'édition Peters), par exemple, contient des suites d'accords, des modulations que les théoriciens de l'époque condamnaient sévèrement, mais dont l'emploi par l'auteur de *Don Juan* a permis d'élargir les bases de l'enseignement de l'harmonie.

Les cas dans lesquels Mozart écrit essentiellement en vue de la virtuosité sont rares ; quand des *difficultés* apparaissent dans ses compositions pour piano, c'est qu'elles sont nécessaires à l'expression de la pensée du compositeur ; au reste, celles qui existent dans quelques compositions ne sont pas de nature à effrayer les pianistes de notre temps ; avec un peu d'attention et d'exercice, on peut aisément s'en rendre maître.

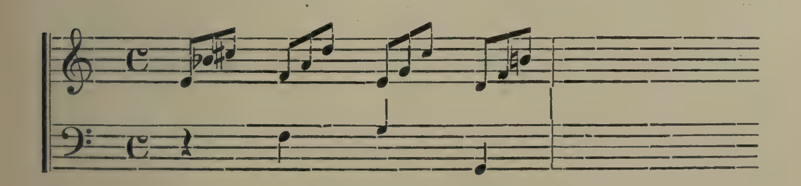
Si les *andantes* et les *adagios* des sonates de Mozart ont pour caractère la grâce, on dirait volontiers la tendresse, parfois un parfum de religieuse candeur, les *allegros* et les *prestos* se distinguent par la pureté de style, par la correction de la forme, par une simplicité d'intention qui n'exclut point la vivacité, l'élan ; ainsi le début de la sonate N° 3, en *Ré majeur*, est tout à la fois simple et entraînant :
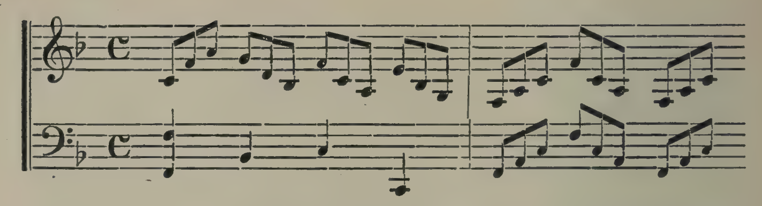


Les deux premières mesures de la sonate N° 8, en *Do majeur*, ont de la majesté ; elles sont de franche allure :
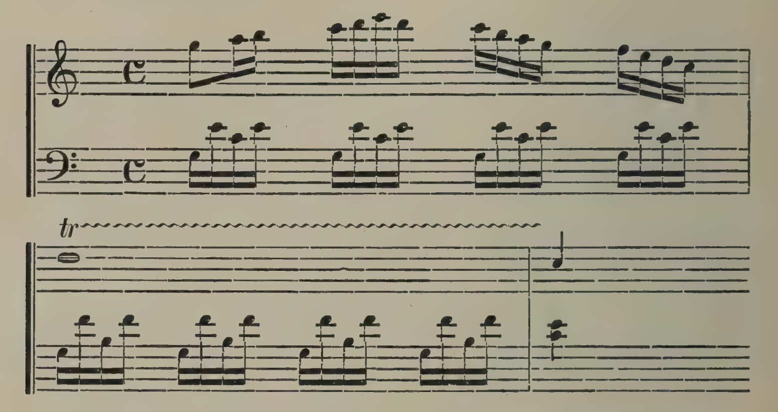


Il serait superflu de multiplier les exemples ; il faut seulement relever la prédilection de Mozart pour certaines formules qui donnent un cachet facilement reconnaissable non seulement à ses sonates pour piano seul, mais aussi aux sonates pour piano et violon, ainsi qu'aux trios pour piano, violon et violoncelle ; ce sont en particulier les cadences finales affectant la forme suivante :



ou bien :

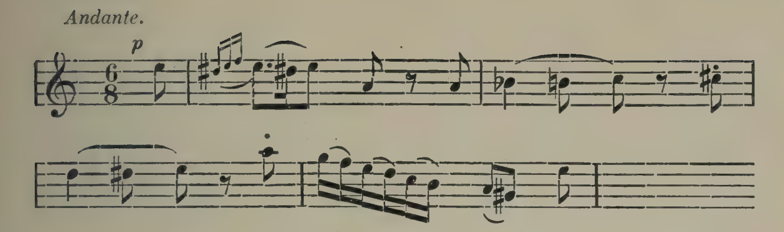


puis surtout celles qui sont préparées par un trille prolongé d'un excellent effet :
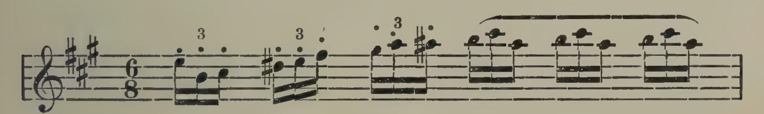


Ce que l'on peut remarquer encore, c'est l'usage fréquent que Mozart fait des gammes, des arpèges, des trilles qu'il exécutait, dit-on, avec une rare perfection.

Les variations de Mozart sont dans le goût de l'époque ; elles ne dépassent guère le cadre adopté par Haydn ; par contre dans ses fantaisies et ses rondos, le grand compositeur reparaît avec toute son originalité et dans toute la plénitude de son génie. On trouvera, dans une collection publiée par Köhler (Peters, Leipzig), une *Fantaisie* en *Ré mineur*, une *Fantaisie* en *Do mineur* avec *Fugue* et une *Fantaisie* en *Do majeur*, toutes trois intéressantes à divers égards ; quant aux trois rondos contenus dans la même collection, ce sont des œuvres exquises, le second, surtout, en *La mineur*, qui faisait partie des programmes de concerts d'A. Rubinstein. Le contour mélodique du thème principal :



a beaucoup de charme et les développements sous lesquels il se présente ont une haute valeur artistique.

La partie en majeur offre un exemple d'un procédé auquel Mozart recourt souvent avec bonheur et qui consiste à établir un contraste entre un passage *staccato* et un passage *legato*, comme dans la mesure que voici :



Le premier *Rondo* en *Ré majeur* est intéressant à étudier au point de vue de l'art consommé avec lequel Mozart, par des modulations habilement, ménagées conduit son thème principal de la tonalité de Ré majeur à celle de La majeur, de celle de La majeur à celle de Sol majeur, puis par un retour de 8 mesures en Ré majeur à la tonalité de Ré mineur, puis de Ré mineur en Fa majeur pour terminer dans la tonalité fondamentale de Ré majeur.

Le troisième *Rondo* en *Fa majeur* révèle surtout en Mozart le virtuose ; le thème en est simple, mais, dans les ornements qui en accompagnent la répétition, le compositeur a été prodigue de gammes et arpèges à la main gauche, de passages en tierces et de trilles pour la main droite ; au point de vue de l'art pur, ce rondo est inférieur aux précédents.

Est-il permis de parler d'infériorité à propos du *divin* Mozart ? On peut, sans porter aucunement ombrage à sa gloire, reconnaître dans son œuvre certaines inégalités qui s'expliquent par le fait que plus d'une fois Mozart dut écrire des morceaux de *commande* et que souvent aussi, écrivant sous

les coups de fouet de la nécessité, il fut obligé de se prêter à quelques concessions au goût du public. Deux ou trois taches dans le soleil n'empêchent pas ses rayons de répandre la lumière et la chaleur sur la terre ; quelques défaillances dans le génie merveilleux du compositeur salzbourgeois ne l'empêchent pas davantage de briller dans le monde musical comme un astre de première grandeur.

En ce qui concerne spécialement les sonates, celles pour piano et violon nous paraissent supérieures à celles pour piano seul ; surtout les andantes pour violon ont un accent ému que l'on ne trouve pas au même degré dans des compositions analogues pour piano. Cette différence résulte de la tournure d'esprit même du compositeur. L'âme tout entière de Mozart est dans ses mélodies qui demandent par conséquent à être *chantées* plutôt que *jouées*. Or, il est évident que le violon se prête infiniment mieux à la chose que le piano même le plus perfectionné. Par suite de la facture des instruments, le contact entre les cordes et les extrémités nerveuses de l'exécutant étant beaucoup plus immédiat dans le violon que dans le piano, ce sera toujours au violon que l'on donnera la préférence quand il s'agira de *soupirer* les poétiques élans d'un cœur sensible. La sensibilité étant le trait caractéristique de la personnalité de Mozart, on ne s'étonnera pas si ses *andantes* pour violon traduisent mieux que ceux pour piano l'état d'âme qui lui était habituel.

Comme exécutant, Mozart passait pour un des plus grands virtuoses de son temps. On raconte de lui qu'il avait un toucher très agréable, qu'il tirait un beau son du piano. Ce qui ressort en outre du témoignage des contemporains, c'est que Mozart jouait ses propres œuvres et voulait qu'on les jouât dans un mouvement pas trop rapide, mais avec un goût fin et avec beaucoup d'expression. Lui-même restait toujours dans la mesure ; lorsque dans les adagios la main droite observait un *tempo rùbato*, la marche régulière de la main gauche n'en était aucunement troublée.

Bien que l'on n'y rencontre pas de traits exceptionnelle-

ment difficiles, les compositions de Mozart pour piano peuvent être étudiées avec fruit par les jeunes pianistes. « Elles développent chez eux le goût et le sentiment musical. De plus, elles exigent une tenue gracieuse de la main et un bon doigté. Les passages de la basse donnent de la souplesse aux doigts de la main gauche, qui a toujours beaucoup à faire dans la musique de Mozart. Il faut aussi une exécution nette, claire et très exacte, pas de roideur dans le bras pour rendre bien certaines sonates où il y a des idées nobles, profondes et d'un caractère enjoué. » Ces appréciations d'un biographe de Mozart nous dispensent de toute autre réflexion sur la place qui appartient aux œuvres de ce compositeur dans l'éducation musicale de ceux pour qui la musique est quelque chose de plus qu'un simple passe-temps.

Aux éditions précédemment mentionnées des compositions de Mozart pour piano, il faut ajouter : *Œuvres complètes*, critiquement revisées (Breitkopf et Härtel). *Sonates choisies* et autres morceaux ; édition publiée par S. Lebert avec le concours de Faisst et Lachner : trois volumes dont le troisième est consacré aux œuvres à quatre mains. Dans la collection Litolff, sept *concertos*. Louis Maas a publié une édition des concertos dans laquelle la partie d'orchestre est représentée par un second piano.

« Mozart a éclairé tous les genres de son rayonnement, il a mis sur tout ce qu'il a touché l'empreinte de la divinité. »

« La mission de Mozart fut d'unir les différentes écoles, de concentrer en lui-même toutes les tendances, de rassembler les matériaux préparés de longue main par ses devanciers et d'en construire l'édifice de l'art moderne, non plus comme le musicien de telle ou telle nation, mais comme le musicien de l'humanité. »

Ces deux citations, la première d'Antoine Rübinstein, la seconde de M. Marcillac, professeur à Genève, résument bien l'impression que laisse dans l'esprit l'étude des œuvres de Mozart et marquent nettement la place qu'il occupe dans l'histoire, non seulement du piano, mais de la musique en général.

CHAPITRE III

Contemporains et disciples de Haydn et de Mozart.

Tandis que Haydn et surtout Mozart écrivaient pour le piano des œuvres éminemment *expressives*, un compositeur italien, Muzio Clementi, s'attachait plutôt, par ses sonates et ses études, à perfectionner le mécanisme, à mettre en évidence la *virtuosité* de l'exécutant, raison pour laquelle ses compositions constituent un élément important de la pédagogie pianistique.

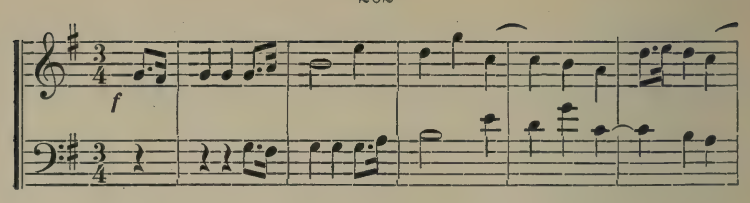
MUZIO CLEMENTI est né à Rome en 1752. Grâce à ses talents précoces, déjà à l'âge de neuf ans il remplissait les fonctions d'organiste et à l'âge de quatorze ans, par sa manière brillante de jouer du piano, il enchantait un richissime anglais à tel point que celui-ci emmenait le jeune artiste dans son pays, s'engageant à pourvoir à tous ses besoins. En Angleterre, Clementi étudia les sonates de D. Scarlatti, de Paradies, les œuvres de Hässler, Bach. En 1773, il publia ses premières compositions; les *sonates*, op. II, eurent un succès considérable; Philippe-Emmanuel Bach, lui-même, les approuva complètement. Attaché pendant quelque temps au théâtre de l'opéra à Londres comme pianiste, Clementi entreprit, en 1780, un grand voyage artistique qui fut pour lui une suite ininterrompue de brillants triomphes. De retour en 1785 en Angleterre, il y fut bientôt entouré d'une foule d'élèves. Depuis 1800, associé d'une importante manufacture de pianos, Clementi contribua beaucoup par ses conseils à améliorer le son et le toucher de ces instruments. Il racontait un jour à son élève L. BERGER qu'au début il avait recherché par-dessus tout l'habileté technique dans l'exécu-

tion de passages inusités avant lui, mais que plus tard, après avoir entendu les grands chanteurs italiens et aussi après avoir été influencé par la belle sonorité des pianos à queue anglais, il s'était efforcé d'atteindre à une certaine noblesse du style.
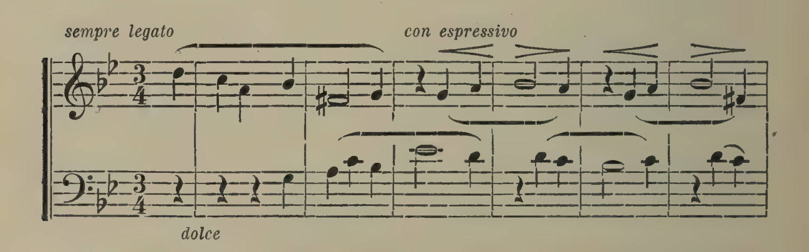
En 1802, Clementi se rendit à Paris avec son élève John Field, dont le talent comme pianiste fut fort apprécié. Les deux artistes ayant visité Pétersbourg, Field s'y fixa définitivement. Clementi continua ses tournées artistiques, tantôt seul, tantôt avec ses élèves ; en 1805, A. Klengel et L. Berger l'accompagnèrent à Pétersbourg où ils élurent domicile, comme Field l'avait fait quelques années plus tôt. Pendant un séjour à Vienne, Clementi donna quelques leçons à Kalkbrenner. Rentré en Angleterre en 1810, il y resta jusqu'à la fin de sa carrière. Clementi mourut à l'âge de quatre-vingts ans ; quelques jours avant sa mort, il avait encore provoqué les applaudissements enthousiastes de ses admirateurs au nombre desquels se trouvaient les pianistes Cramer et Moscheles.

Clementi a laissé plus de 200 **sonates** pour piano, dont 35 avec accompagnement de violon où de flûte et 48 avec accompagnement de violon ou flûte et violoncelle, un **duo** pour deux pianos, six duos à quatre mains, des **Caprices, Préludes, Points d'orgue**, à la manière de Haydn et de Mozart, une **Introduction à l'art de toucher du Pianoforte**, des **Fugues**, des **Toccates**, des **Variations** et enfin le **Gradus ad Parnassum**, son œuvre la plus achevée et la plus considérable, spécialement au point de vue de la pédagogie du piano.

Le cadre des sonates de Clementi est habituellement le même que chez Haydn et Mozart ; cependant, il introduit parfois un quatrième morceau, ainsi dans la sonate en *Sol majeur* (N° 2 de la Hallberger's Pracht-Ausgabe), où un *canon* est placé entre le second morceau (adagio) et la finale (presto). Ce « canon » atteste l'habileté avec laquelle le compositeur italien maniait les formules aussi rigoureuses que pédantesques du contrepoint. Les premières mesures :

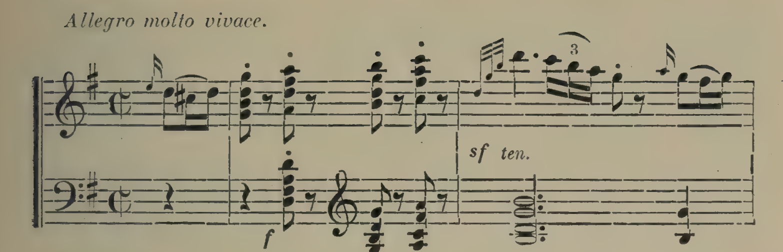


montrent que le « canon » est un morceau dans lequel une partie quelconque imite fidèlement un dessin mélodique précédemment énoncé, de telle sorte qu'une reprise perpétuelle permette à chaque partie de revenir incessamment de la fin au commencement. Dans les mesures citées plus haut, on a un exemple très correct du *Canon perpétuel* dans lequel les diverses voix marchent dans la même direction ; la partie en mineur du même morceau est un exemple non moins correct du canon perpétuel dans lequel les diverses voix marchent en sens contraire :



Mais Clementi n'était pas seulement un habile contrepointiste ; on rencontre dans ses compositions des qualités d'ordre plus réellement artistique ; il dépasse en particulier ses prédécesseurs de l'école italienne par la richesse de ses harmonies ; cela est visible surtout dans les *andantes,* dont la mélodie d'un contour élégant est soutenue par d'heureuses combinaisons harmoniques ; certains passages ont de l'éclat, de la puissance même ; ainsi les accords plaqués par lesquels débute le premier morceau de la sonate en *Sol majeur :*
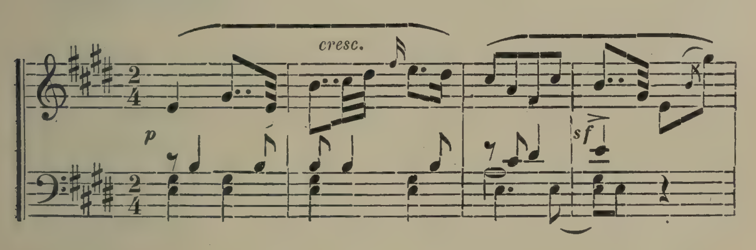
Allegro molto vivace.



produisent un bel effet.

Le thème de l'*adagio* (Mi majeur), simple, gracieux, a un charme poétique très réel :

Sostenuto e cantabile.



les ornements qui en accompagnent la répétition sont dessinés avec goût et on pourrait citer tel passage du même morceau dans lequel les intentions dramatiques sont évidentes. La dernière partie enfin, très entraînante et très légère en même temps, suppose de la part de l'exécutant une dextérité que l'on peut d'autre part développer en l'étudiant avec soin. Les accents émus ne sont pas étrangers à Clementi ; on les rencontrera en particulier dans celle de ses sonates qu'il a intitulée : *Didone abbandonata ;* toutefois c'est l'élément didactique qui l'emporte généralement dans ses compositions.

Plus encore que les sonates l'œuvre qui a pour titre : *Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer du piano enseigné au moyen de cent exemples,* a fondé, sur une base solide, durable, la réputation du musicien italien. Voici le jugement que

Weitzmann porte sur cet ouvrage : « La technique entière du piano y rencontre des *Etudes* qui lui sont parfaitement appropriées. Indépendance des doigts les uns vis-à-vis des autres, leur égalité au point de vue de la force, adaptation des deux mains aux passages en tierces, en sixtes, en octaves, aux accords brisés, tout cela a été pris en considération par le compositeur. Dans la *Stravaganza* (94e exercice), deux notes sont opposées à une seule et dans la *Bizzaria* (95e exercice), c'est la quintole qui joue le rôle principal. Le *canon* fournit une bonne occasion d'occuper la main droite et la main gauche d'une manière exactement semblable et la *fugue* rend l'exécutant attentif à la signification des voix intermédiaires. S'agit-il de l'échange des doigts sur une note qui se répète, du croisement des mains, de gammes, triolets, mordants, trilles, le Gradus ad Parnassum fournit de nombreux et intéressants morceaux par l'étude desquels on apprend à se rendre maître de ces diverses sortes de difficultés. » Le pianiste C. Tausig a publié des fragments choisis du Gradus ad Parnassum avec doigté et observations critiques capables de rendre de réels services.

Comme exécutant Clementi fut très admiré de ses contemporains ; aussi est-on obligé de mettre sur le compte d'une impardonnable jalousie les lignes suivantes adressées par Mozart à sa sœur : « Clementi est un *Ciarlatano,* comme disent tous les Italiens. Il met en tête d'une sonate *presto*, *prestissimo*, et *alla breve* et il joue tout le temps *allegro* et à quatre temps. Je le sais, car je l'ai entendu. Ce qu'il fait très bien, ce sont les passages de tierces ; il a sué nuit et jour à Londres pour y parvenir. Mais hors de cela, il n'y a rien, absolument rien, ni style, ni goût, ni sentiment. » Dans la même lettre, Mozart supplie sa sœur « de ne pas gâter sa main si calme et si ferme en jouant la musique de Clementi. » L'opinion du compositeur allemand n'a point prévalu ; aussi longtemps que l'on étudiera le piano, les œuvres du compositeur italien appartiendront à la pédagogie de cet instrument.

Les principales éditions des compositions de Clementi sont les suivantes : Breitkopf et Härtel, 64 sonates. — J. Cotta, sonates et autres œuvres, 2 volumes. — Collection Litolff, 61 sonates en 3 volumes et le Gradus ad Parnassum. — Edition Peters ; quatre volumes de sonates et le Gradus ad Parnassum.

Avant de caractériser l'œuvre des principaux élèves de Clementi : Cramer, Berger, Klengel et Field, il faut rappeler les noms de quelques compositeurs allemands qui n'ont, il est vrai, pas laissé une trace durable de leur passage, mais qui, grâce à des avantages plus apparents que réels, ont joui d'une certaine vogue à l'époque où ils ont vécu.

* * *

Quelques-uns ont écrit des œuvres estimables mais qui ne sont plus en circulation ; ainsi le poète populaire **Frédéric-Daniel Schubart**, mort en 1791, auteur de **concertos** dans le genre de ceux de Bach ; l'abbé **Joseph Vogler** (1749-1814), théoricien célèbre ; l'abbé **Jean-François-Xavier Sterkel** (1750-1817), auteur de **sonates**, de **concertos**, à qui Mozart reprochait de jouer beaucoup trop vite ; un troisième abbé, **Joseph Gelinek** (1757-1825), qui entretint des relations particulièrement amicales avec Mozart et écrivit des *variations* sur des mélodies du grand compositeur ; enfin, **Jean-Wilhelm Hässler**, dont les *variations* sur une chanson russe et des **sonates** pour piano (entre autres une grande sonate à trois mains) furent très à la mode. En 1789, Hässler et Mozart s'étant rencontrés à Dresde, ils se livrèrent à une sorte de tournoi d'où l'auteur de *Don Juan* sortit naturellement vainqueur.

D'autres contemporains de Haydn et de Mozart appartiennent à la catégorie des *parasites*. On désigne sous ce nom des musiciens qui, complètement dépourvus du don d'invention, se bornent à emprunter aux maîtres avec lesquels ils ont été en contact, certains procédés purement extérieurs. De tels musiciens ne peuvent exercer qu'une fâcheuse influence. Il en est de même de ceux qui, considérant la

virtuosité non pas comme un moyen, mais comme le but de l'art, n'aspirent dans leurs compositions qu'à mettre en évidence le mécanisme de l'exécutant. Si réelle que soit leur habileté, parasites et virtuoses impriment à l'évolution musicale une direction aux dangers de laquelle on ne saurait être trop attentif.

A la première catégorie, celle des parasites, appartient **DANIEL STEIBELT**, dont les « fantaisies et variations, les tempêtes et les batailles, les pot-pourris, les rondos, les bacchanales se rencontrèrent pendant un certain temps sur tous les pianos. » Né en 1765, à Berlin, élève de Kirnberger, Steibelt entreprit des tournées artistiques dès l'âge de quinze ans. En 1790, il se fixa à Paris où il remporta des succès extraordinaires ; les dames de la plus haute société voulurent être ses élèves ; on avait pour lui un engouement tel que l'on prenait son attitude, souvent inconvenante, comme un signe de sa génialité. En 1798, Steibelt se fixa à Londres où il épousa une jeune Anglaise qui accompagnait quelques-uns de ses morceaux avec un tambourin. Les titres de certaines compositions de Steibelt : *Combat naval,* op. 41 ; *Sonate martiale,* op. 82 ; *Bataille de Jemmapes, L'incendie de Moscou* indiquent le compositeur qui vise surtout à l'effet. La même préoccupation est visible dans *L'orage,* une page de musique descriptive passablement insignifiante qui n'en a pas moins fait le tour du monde musical.

A Hambourg, Dresde, Prague, Berlin et Vienne, Steibelt retrouva les succès qui l'avaient accompagné à Paris et à Londres. En particulier, ses **bacchanales** avec accompagnement de tambourin firent fureur.

Nommé maître de chapelle à Pétersbourg, Steibelt termina sa carrière dans cette ville en 1823, laissant le souvenir d'un pianiste brillant, d'un compositeur habile, mais non d'un grand musicien.

Comme exécutant, Steibelt devait se distinguer par le *brillant* de son jeu ; entre autres procédés destinés à captiver ses auditeurs, il avait imaginé un **tremolando** des deux mains

qui faisait beaucoup de bruit et qui avait en même temps pour avantage de déguiser la faiblesse de la main gauche dont l'exécutant n'avait jamais pu triompher.

Comme compositeur, Steibelt a beaucoup écrit : des opéras, des trios, et pour le piano seul, outre les œuvres précédemment citées, 46 sonates, 7 concertos, des fantaisies, rondos, études, danses, etc., œuvres fugitives, aujourd'hui complètement tombées dans l'oubli. Le *Rondo* en Mi *b* extrait d'une sonate dédiée à Mme Buonaparte et édité par Arthur O. Leary n'est toutefois pas sans charme.

A côté de cela, l'œuvre, dans son ensemble, est d'une banalité qui, malgré certains mérites de détail, lui assigne un rang inférieur dans la littérature du piano.

Des compositions ayant encore moins de valeur artistique que celles de Steibelt, ce sont celles de **Joseph Wölfl**, écrites uniquement dans le but de faire valoir la virtuosité de l'exécutant.

Né en 1772, à Salzbourg, Joseph Wölfl avait été élève de Léopold Mozart, de Michel Haydn. Des tournées artistiques entreprises dès 1793 assurèrent au virtuose une gloire facile mais de peu de durée. Après avoir causé une stupéfaction générale par l'étonnante désinvolture avec laquelle il se jouait des difficultés, J. Wölfl mourut ignoré à Londres, vers 1814; on ne connaît pas même exactement la date de son décès.

Au point de vue de la virtuosité, Wölfl paraît avoir distancé tous ses contemporains. A ce sujet, la *Gazette musicale de Leipzig* de 1798 rapporte le trait suivant : « L'orchestre était prêt pour la répétition d'un concerto de Wölfl ; les parties distribuées, il ne manquait plus que le piano pour commencer. On l'apporte enfin, mais il se trouve que l'instrument est d'un demi-ton trop bas. L'accordeur réclame une heure pour le mettre au diapason. Alors, avec un imperturbable sang-froid, le pianiste s'assied et, se tournant vers ses musiciens, il leur dit : « Veuillez avoir la bonté de commencer, je transposerai. » Et, en effet, Wölfl joue en Do ♯ un concerto très difficile écrit en Do naturel et il le joue avec une aisance,

une correction, une précision qui soulèvent l'enthousiasme de l'orchestre tout entier. »

Quant aux compositions de Wölfl pour piano, elles comprennent des concertos, plus de 40 sonates et une multitude de fantaisies, fugues, rondos, variations, etc. Une « méthode de piano, » op. 56, renferme cent exercices où l'on rencontre des procédés nouveaux et intéressants. Les variations sur l'air connu *Freut euch des Lebens*, qui servent de finale à la sonate *Nec plus ultra*, en Fa majeur, op. 41, n'ont d'autre intérêt que les difficultés que le compositeur y a prodiguées ; au point de vue de l'harmonie, elles sont aussi pauvres que le thème sur lequel elles sont écrites.

Un musicien, dont les compositions pour piano, sans égaler les chefs-d'œuvre de Haydn et de Mozart, ont cependant une beaucoup plus grande valeur que celles de Wölfl et de Steibelt, **Jean-Louis Dussek**, naquit en 1760 à Cazlau (Bohême). Remarquablement doué, Dussek s'essaya de bonne heure à la composition ; toutefois, il ne voulut pas s'engager d'une manière définitive dans la carrière musicale sans avoir obtenu l'assentiment d'un maître qu'il tenait en grande vénération, Philippe-Emmanuel Bach. Il se rendit donc auprès de lui, à Hambourg, et Bach, qui avait alors soixante-neuf ans, lui conseilla de persister dans ses intentions et lui donna d'excellentes directions. A Pétersbourg, comme à Berlin, Dussek recueillit de chaleureux applaudissements en se produisant soit sur le piano, soit sur un harmonica inventé par le Russe Hessel. En 1788, Dussek fut accueilli avec une faveur croissante à Milan et à Paris ; en 1792, il se fixa à Londres où il se lia avec Clementi. Malheureusement la faillite d'un marchand de musique dont il était l'associé l'obligea à quitter l'Angleterre. Présenté au prince Louis-Ferdinand de Prusse, compositeur et virtuose de réel mérite, Dussek resta en Allemagne jusqu'à l'époque où son noble et généreux ami tomba sur le champ de bataille de Saalfeld (1806). Quoique les compositions du prince **Louis-Ferdinand** présentent certaines incorrections dont les dilettanti sont coutumiers, elles sont

intéressantes ; elles ont de l'originalité et, dans tous les cas, elles trahissent une nature d'élite. Dussek consacra à la mémoire du prince Louis-Ferdinand une sonate en Fa ♯ mineur, op. 61, et un andante très connu sous le nom de *La consolation*, op. 62, composition qui joint beaucoup de finesse à un accent légèrement mélancolique, mais qui n'a rien de la sévère grandeur que l'on attend d'une œuvre destinée à rappeler le souvenir d'un héros.

En 1808, Dussek se transporta à Paris où il devint maître des concerts du prince de Talleyrand. Les concerts qu'il donna à l'Odéon avec les violonistes Rode et Baillot et avec le violoncelliste Lamare eurent un prodigieux succès. Fétis fournit sur la fin de la carrière de cet éminent artiste les détails que voici : « Dans les dernières années de sa vie, son embonpoint était devenu excessif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano ; mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espèce d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, comme de stimulants qui finirent par altérer sa constitution et par lui donner la mort, au mois de mars 1812. »

Sans obtenir comme exécutant et comme compositeur des *effets* tels que ceux au moyen desquels Steibelt et Wölfl soulevaient les applaudissements de la foule, Dussek a dépassé ces deux virtuoses, soit par les qualités de son jeu, soit par la valeur artistique de ses compositions. « Toujours maître de lui, correct, consciencieux, méthodique, Dussek exécutait avec un goût parfait et dans un grand style des œuvres magistrales par l'idée et par la forme.... Il faisait chanter le piano à ravir, et savait aussi exciter l'enthousiasme par l'audace heureuse de ses traits brillants et nouveaux [1]. »

Parmi les œuvres de Dussek pour piano, on peut citer :

[1] Marmontel, *Les pianistes célèbres*, p. 116.

douze *concertos*, une *symphonie concertante* pour deux pianos, des *duos* à quatre mains, des *fugues*, 53 *sonates* et un certain nombre de *rondos* (La matinée), de *rêveries* (La consolation, L'adieu), d'*airs variés*, etc. Toutes ces œuvres n'ont évidemment pas la même valeur, mais on peut dire cependant que la plupart se font remarquer « par la fermeté de leur style et leur excellente facture. » Parlant des compositions de Dussek, Marmontel dit encore : « Les traits brillants, bien sous la main, sont parfaitement écrits pour l'instrument ; les phrases de chant ont de la noblesse, de l'accent, de la chaleur et souvent l'inspiration musicale s'élève jusqu'au dramatique.... L'œuvre de Dussek a résisté en partie à l'influence de la mode, à l'action du temps, parce que son style accuse un forte individualité. Ses idées musicales ont la sincérité et la noblesse qui font les œuvres durables ; les phrases mélodiques se distinguent par la grâce, la sensibilité et l'accent venu du cœur ; les traits ingénieux et brillants sont variés de forme ; enfin, l'harmonie correcte, d'un ferme et riche tissu, offre des effets saisissants et d'une grande hardiesse. »

Fétis mentionne, comme particulièrement intéressants, le *sixième concerto* dont l'adagio, « suave et coquet, avait un charme irrésistible sous les doigts de Dussek, » la *sonate en Ré majeur* de l'op. 9 ; la *sonate en Mi majeur* de l'op. 10, la première *sonate* de l'op. 35 et la grande *sonate* en La, op. 43. Dans ce dernier morceau, « tout est digne d'éloge, écrit le célèbre historien de la musique ; au début, le plus noble et le plus gracieux à la fois, succède un trait combiné d'une harmonie vigoureuse qui termine brillamment l'exposition dans le ton de la dominante ; puis vient une phrase pleine de charme qui conduit à un de ces traits rapides à longues périodes et bien modulés qui sont un des caractères du style de Dussek. Une nouvelle mélodie sentimentale et suave paraît ensuite, et la première partie se termine par un des plus beaux traits périodiques qui soient

connus dans la musique d'exécution difficile.... Dans son genre, ce morceau de la sonate 43 est réellement un chef-d'œuvre. Le grand mérite de Dussek, qui consiste dans la connexion des idées et, conséquemment, dans l'unité, y brille de tout son éclat. »
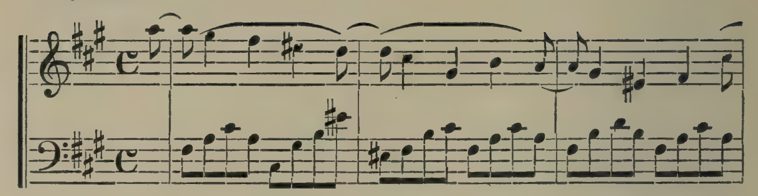
La sonate en Mi majeur de l'op. 10 renferme des passages dont l'étude peut être profitable au développement du mécanisme en même temps que du goût musical de l'exécutant. Dans cette sonate, les « traits d'agilité sont variés, les mélodies ont de la grâce et l'harmonie est distinguée. » Le motif du presto, en Mi mineur, est original et passionné, ainsi que Fétis le fait observer avec raison.

Les deux sonates dont nous venons de parler n'ont que deux morceaux ; par contre, la sonate en La *b* majeur, op. 70, élargit le cadre classique de ce genre de composition en plaçant entre l'*adagio*, en Mi majeur, et le *Finale* un *Tempo di minuetto* en La *b* majeur qui a cela de particulier qu'il commence en Fa ♯ mineur. Cette sonate est à plusieurs égards tout à fait remarquable. Le premier *allegro* a du feu, de l'élan, de la grâce en même temps ; la phrase musicale est riche, sonore. Ce dernier trait est sensible, surtout dans l'adagio.

Le *Finale* indiqué « scherzo, allegro con spirito » est réellement un badinage musical très artistique et très original.

La sonate en Fa ♯ mineur (élégie harmonique sur la mort du prince Louis-Ferdinand de Prusse, op. 61) n'est pas moins intéressante que les précédentes. Le début du premier morceau (Lento Patetico) a un accent lugubre qui traduit très heureusement la pensée du compositeur. Mais où le sens artistique de l'auteur se révèle particulièrement, c'est dans l'emploi qu'il fait des contre-temps d'un bout à l'autre du second et dernier morceau de sa sonate. En écrivant une phrase telle que celle-ci :

Legatissimo.



Dussek a usé d'un procédé parfaitement adapté à la traduction par les sons de certains effets physiologiques (contractions spasmodiques) généralement produits par la douleur.

Les œuvres de Dussek ont paru chez Breitkopf et Härtel, à Leipzig. Les collections Litolff et Peters renferment aussi les compositions pour piano de Dussek, à bon marché.

Le neuvième volume de la *Bibliothèque du pianiste* (Paris, Schœnenberger) est en entier consacré à Dussek. Il contient sept sonates, *La consolation* et le cinquième concerto, en Si *b* majeur, le tout précédé d'une notice biographique et critique de Fétis. Malheureusement l'impression de cet ouvrage laisse à désirer.

Un contemporain de Dussek, **AUGUSTE EBERHARD MÜLLER**, né en 1767, à Nordheim, a publié des œuvres importantes au point de vue de la pédagogie du piano. Après avoir, pendant les années de sa jeunesse, parcouru l'Allemagne en tous sens, Müller se fixa en 1792 à Berlin où il remporta de brillants succès, surtout par son interprétation des concertos de Mozart, circonstance qui l'engagea à écrire une « Introduction à l'exécution juste et correcte des concertos de Mozart. » En 1804, Müller publia à Iena une *Ecole de clavecin et du Fortepiano* ou méthode pour l'art de jouer avec un goût sûr de ces deux instruments, suivie d'un traité de Basse chiffrée emprunté à l'ancienne méthode de Löhlein. Müller fut le premier théoricien qui traita la question du *doigté* au point de vue théorique et pratique. Organiste à Leipzig dès 1794, et, depuis 1809, maître de chapelle à Weimar, Müller mourut dans cette ville en 1807. Il a composé plusieurs cahiers de

Pièces instructives à titre de supplément à sa méthode de piano, des sonatines, des caprices et des cadences pour les huit meilleurs concertos de Mozart.

A Vienne, Mozart avait mis la musique de piano à la mode. Au nombre des pianistes-compositeurs qui lui survécurent, on peut citer : **J.-B. WANHAL** (1739-1813), **L. KOTZELUCH**, (1753-1814). Le second, presque complètement oublié, a cependant laissé des pages remarquables. Excellent pédagogue, Kotzeluch forma la célèbre pianiste aveugle Marie-Thérèse PARADIES (1759-1824), qui jouait avec tant d'expression que ses auditeurs étaient parfois émus jusqu'aux larmes.

Les compositions de **ANTOINE EBERL** ne sont guère plus connues que celles de Wanhal et de Kotzeluch. Né en 1776 et mort en 1806 à Vienne, Eberl, que ses parents contraignirent à étudier le droit bien qu'un penchant irrésistible le poussât vers la musique, publia ses premières œuvres sous le nom de Mozart dont il était parent et qui, non sans quelque résistance, s'était prêté à ce stratagème. Les parents d'Eberl ayant perdu leur fortune, ils laissèrent leur fils libre de poursuivre une carrière dans laquelle il pouvait avoir la chance de réaliser quelques bénéfices. Eberl a composé un certain nombre de sonates ; « sa phrase musicale, dit Weitzmann, a parfois la sonorité, mais jamais la pureté, ni le juvénile élan de celle de son contemporain Dussek. »

Un compositeur de l'époque, actuellement encore apprécié en Danemark et en Allemagne, **FRÉDÉRIC KUHLAU** est né à Lünebourg en 1786. Maître de chapelle à Copenhague, il y mourut en 1832. Ses compositions ne renferment pas d'idées neuves, créatrices, mais elles sont bien écrites, dans un style sérieux et noble ; elles ont une valeur essentiellement pédagogique et comprennent des sonates, des sonatines, des rondos, des variations, des duos pour piano et violon ou flûte, etc. Ces compositions diverses ont été éditées par Breitkopf et Härtel, Peters, Litolff, Hofmeister.

* * *

Clementi, Mozart ne furent pas seulement des compositeurs et des exécutants merveilleusement doués, ils furent aussi des *maîtres* dans le sens propre du mot, c'est-à-dire des pédagogues qui formèrent de nombreux élèves dont quelques-uns se montrèrent gardiens fidèles de la tradition qu'ils avaient reçue.

Les principaux représentants de l'école de Clementi furent Cramer, Berger, Klengel et Field.

Né en 1771 à Mannheim, **JEAN-BAPTISTE CRAMER** vint très jeune à Londres où il prit des leçons de Clementi de 1783 à 1784. A Vienne et dans d'autres villes d'Allemagne, le jeune pianiste ne tarda pas à remporter des succès décisifs ; on admirait surtout la manière tendre et chantante avec laquelle il jouait les adagios. De 1832 à 1845, Cramer habita Paris, puis Boulogne-sur-mer où il vécut dans la retraite. Il retourna ensuite à Londres où il mourut en 1848, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, « ayant conservé, comme Clementi, dans sa verte vieillesse, toutes ses facultés et ses belles qualités d'exécution. »

Cramer a laissé 105 *sonates* pour piano, 7 *concertos*, 3 *duos* à quatre mains, un *quintette* et un *quatuor*, des *nocturnes* et un nombre assez considérable de compositions insignifiantes, fantaisies, rondos, etc.

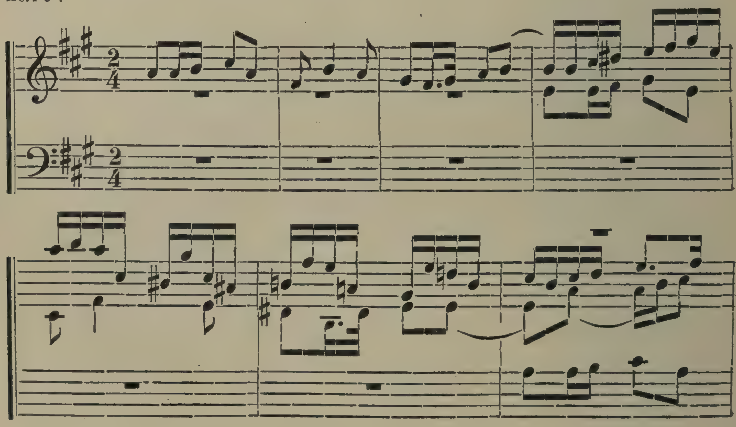
L'œuvre capitale de Cramer, c'est la collection de ses études, recueil à peu près unique en son genre et qui a passé entre les mains de tous les pianistes. Cet ouvrage, qui a pour titre : *Etude en 42 exercices* et *Suite de l'étude en 42 exercices*, a été édité dans plusieurs villes. Une édition comprenant « cinquante études choisies de Cramer » a paru chez Joseph Aibl à Munich. Ces cinquante *études* disposées en ordre progressif, accompagnées de remarques très instructives de H. de Bülow, sont en usage dans les classes de piano de l'Ecole royale de musiqne de Munich. Le pianiste Henselt
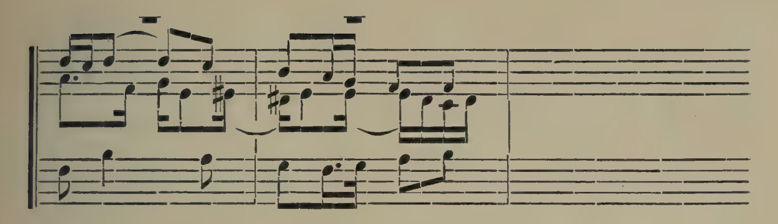
a publié quelques études de Cramer avec accompagnement de second piano, lequel n'ajoute pas grand'chose à la valeur des pièces originales ; celles-ci sont telles que le compositeur les a voulues et sous la forme qu'il leur a donnée on peut dire sans exagération qu'elles sont un modèle du genre. « Les *Etudes* de Cramer, a dit un musicien expérimenté, sont la Bible des pianistes, » et Marmontel en a parlé dans les termes que voici : « Dans ces admirables petites pièces de deux ou quatre pages au plus, la phrase musicale serrée, correcte, dégagée de tout ornement parasite, condensée dans un cadre étroit, d'une harmonie pure, souvent ingénieuse et riche, offre les formules de mécanisme les plus utiles pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, ainsi que des exemples de goût et de style que nul pianiste désireux d'acquérir un réel talent ne doit négliger. »

Des *études* moins connues que celles de Cramer et cependant très dignes d'attention furent composées par un autre élève de Clementi, **LOUIS BERGER,** un des professeurs de piano les plus en vogue de son temps. Né à Berlin le 18 avril 1777, Louis Berger accompagna Clementi à Saint-Pétersbourg en 1804 et se créa dans cette ville une situation brillante à côté de Field et de Steibelt. Après avoir visité Stockholm, Londres, Berger revint en 1815 à Berlin où il eut pour élèves C.-W. GREULICH, H. DORN, W. TAUBERT, F. MENDELSSOHN, A. LÖSCHHORN, etc., exécutants ou compositeurs que l'on retrouvera plus loin.
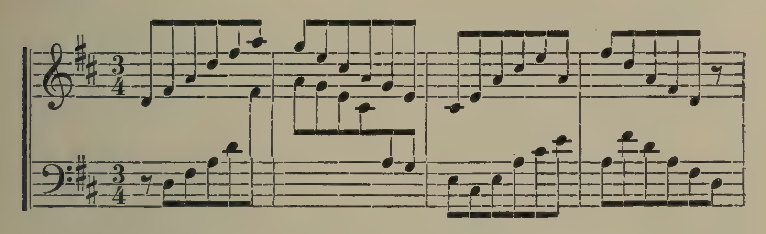
Berger a écrit une *Sonate pathétique*, dédiée à Clementi, des *Préludes et Fugues*, trois *Pièces caractéristiques*, des *Variations*, une *Toccate*, un *Concerto*, des *Bagatelles*, etc., œuvres tombées dans l'oubli. Par contre, les 27 *Etudes* publiées chez Breitkopf et Härtel, sous la direction de Karl Reinecke, jouissent actuellement encore d'une réputation légitime. Comme celles de Cramer, les études de Berger peuvent contribuer à former le goût non moins que le mécanisme du pianiste. Schumann estimait que quiconque étudie le piano devrait les savoir par cœur.

Tandis que Cramer et Berger s'inspiraient surtout des qualités pédagogiques de leur maître, **Auguste-Alexandre Klengel** s'attacha plutôt à la science contrapontique dont il connaissait tous les secrets. Né le 29 janvier 1783 à Dresde, Klengel accompagna Clementi à Petersbourg ; après avoir brillé comme virtuose, il se fixa en 1816 à Dresde où il remplit les fonctions d'organiste de l'église catholique jusqu'en 1852, année de sa mort. Klengel a laissé pour le piano diverses compositions, concertos, fantaisies, rondos, mais c'est par ses *Fugues* et ses *Canons* qu'il s'est conquis une place à part dans la littérature du piano. Un premier recueil intitulé *Les avant-coureurs* renferme 24 canons dans tous les tons destinés à servir d'étude préparatoire à un grand recueil de fugues et canons, en deux suites, à la rédaction duquel Klengel consacra les dix dernières années de sa vie et qui ne parut qu'après sa mort, en 1854. Cet ouvrage, qui a pour titre : *Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano, en deux parties*, fut publié par les soins de M. Hauptmann, un des plus illustres théoriciens des temps modernes. On jugera de l'étonnante maîtrise avec laquelle Klengel se jouait des difficultés inhérentes à ce genre de compositions par les premières mesures de la dix-neuvième fugue du tome I, en La majeur, sur un thème de *Don Juan* de Mozart :





Voici d'autre part les premières mesures du cinquième canon du tome II, en Ré majeur, dont l'exécution est d'autant plus difficile que le mouvement est indiqué: *Allegro vivace.*



De tous les élèves de Clementi, celui qui en s'appropriant les idées et la technique du maître a le mieux su reproduire les côtés fins, délicats, gracieux de sa pensée et de son jeu, c'est l'Irlandais **JOHN FIELD**, né en 1782 à Dublin. Présenté à Clementi aux environs de sa vingtième année, Field devint promptement l'élève préféré du pianiste italien qui le prit avec lui dans ses tournées artistiques. Quand, en 1805, Clementi quitta Petersbourg, Field se fixa dans la capitale russe où il fut très apprécié comme professeur et comme virtuose. Après une courte apparition à Londres en 1831, Field fit, en 1832, un second voyage à Paris, puis au bout de quelques mois seulement de séjour en France, il visita l'Italie, la Belgique, la Hollande. Contraint par la maladie de s'arrêter à Naples, réduit à la misère la plus extrême, moralement et physiquement ruiné par des habitudes d'intempérance depuis longtemps contractées en Russie, Field excita la pitié d'une famille slave qui le ramena à Moscou où il mourut en 1837.

Par un contraste frappant, cet homme aux dehors frustes,

à la figure enluminée, aux traits alourdis, à la démarche lente, mettait dans son jeu et dans ses compositions un charme poétique d'une délicatesse extrême. Aux qualités d'exécution qui distinguaient Clementi, la parfaite indépendance des doigts, l'égalité, etc., Field en ajoutait d'autres qui lui étaient particulières. « Par son toucher expressif et d'une délicatesse extrême, il obtenait des sonorités d'une teinte exquise. Sa légèreté dans les traits rapides était incomparable; les phrases chantantes prenaient sous ses doigts un sentiment doux et tendre que bien peu de virtuoses ont pu retrouver[1]. »

Field a écrit pour le piano des *concertos*, des *sonates*, des *exercices*, des *romances*, des *variations*, mais ce sont ses nocturnes qui ont fondé sa célébrité. Les premiers concertos sont intéressants ; « les phrases de chant, dit Marmontel, ont de l'inspiration et de la noblesse; les traits légers, brillants, offrent une grande élégance ; » le cinquième concerto, en Do majeur, intitulé : *L'incendie par l'orage,* ne prouve que l'impuissance du compositeur à décrire un incendie par les sons et surtout à établir que le désastre a été occasionné par la foudre. Les sixième et septième concertos ne sont, de l'avis de Marmontel, pas supérieurs au cinquième qui, au point de vue du fond et de la forme, nous paraît être d'une extrême pauvreté, malgré l'adjonction d'un second piano pour renforcer les effets de tempête.

La plus pure gloire de Field est d'avoir créé le *nocturne*, petit poème lyrico-musical dont les allures simples, sans prétentions, n'excluent aucunement le sentiment poétique. Le chiffre exact des nocturnes écrits par Field est de dix-huit, mais deux seulement, celui en Si *b* majeur et celui en La majeur jouissent encore d'une popularité universelle. Ces deux perles musicales sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'en signaler les beautés ; rappelons plutôt ici le jugement enthousiaste formulé par Liszt sur les nocturnes

[1] Marmontel, *Les pianistes célèbres*, p. 95.

de Field dans la préface d'un recueil publié par Schuberth, à Leipzig. « Les nocturnes de Field, écrivait le roi des pianistes dans ce style fulgurant, parfois étrange, qui lui est propre, restent jeunes à côté de tant d'autres choses qui ont vieilli ; trente ans ont passé depuis leur première apparition et cependant une fraîcheur balsamique s'en dégage et à leur audition nous nous sentons pénétrés d'un parfum délicat. Où trouverions-nous une telle perfection d'une si incomparable naïveté? Nul n'a produit ces vagues harmonies pareilles à celle d'une harpe éolienne, ces soupirs inachevés qui semblent planer dans les airs, ces plaintes légères qui se résolvent en une souffrance pleine de douceur. Personne n'a jamais tenté la chose, surtout personne d'entre ceux qui ont entendu Field lui-même jouer ses propres œuvres ou qui, mieux que cela, l'ont entendu rêver des chants dans un de ces moments où s'abandonnant complètement aux élans exaltés de son imagination, il s'éloignait de l'esquisse primitive du morceau telle qu'il l'avait conçue dans son esprit et partait à la découverte de groupes nouveaux qui se succédaient sans interruption et qu'il enlaçait de ses mélodies comme un bouquet de fleurs, qu'il enrichissait d'ornements toujours renouvelés et qu'il revêtait de telle façon que leur tressaillement langoureux et leurs gracieux contours n'étaient point déguisés, mais seulement recouverts d'un voile transparent. » Liszt affirme en outre que Field captivait ses auditeurs sans le vouloir et sans le savoir, et il ajoute : « La tenue presque immobile de ses mains, sa physionomie sans expression n'éveillaient aucunement la curiosité. Ce dédain de tout calcul en vue de l'effet nous a valu les premières tentatives faites avec succès dans le but d'affranchir les compositions pour piano de la contrainte qui pesait sur elles. Autrefois une composition pour piano devait être une sonate, un rondo ou quelque chose de semblable. Field le premier introduisit dans la littérature musicale un genre dont l'origine ne remontait à aucune des formes précédemment existantes, genre dans lequel la mélodie, délivrée des entraves

consacrées par la routine, règne seule. Il a ainsi ouvert la voie à toutes les œuvres qui ont dès lors paru sous les divers noms de « Romances sans paroles, » « Impromptus, » « Ballades, » de telle sorte que l'on peut faire remonter jusqu'à lui la source des compositions répandues à notre époque qui aspirent à exprimer, au moyen des sons, des impressions intimes et personnelles. »

Les appréciations de Liszt, assurément très flatteuses pour Field, sembleront exagérées ; on ne saurait oublier que l'auteur des « Rhapsodies hongroises » avait pour ses confrères une indulgence dont de moins grands que lui ne sont point coutumiers.

Quoique les leçons de Field fussent très recherchées, **Charles Mayer** (né en 1802, mort en 1862) est seul considéré comme son disciple dans la vraie acception de ce mot. Compositeur fécond, Ch. Mayer se rattachait à l'école de Clementi par son jeu correct et brillant ; il ne lui appartient pas par ses compositions qui sont pour la plupart d'une extrême superficialité.

Clementi forma d'excellents pianistes ; Mozart eut le privilège de former un virtuose de premier ordre qui fut en même temps un musicien distingué, **Jean-Népomucène Hummel**, aussi remarquable comme compositeur que comme exécutant.

Né le 14 novembre 1778 à Presbourg, Hummel fut, dès ses jeunes années, voué à l'étude de la musique. Son père, chef d'orchestre au théâtre Schikaneder, à Vienne, le présenta à Mozart qui fut tellement charmé par l'impeccable correction de son jeu qu'il le prit chez lui afin de pourvoir complètement à son éducation musicale. Pendant un séjour de deux années dans la maison de Mozart, il ne se forma pas seulement à l'exécution intelligente des œuvres de son maître, mais il acquit aussi les qualités précieuses qui fondèrent sa réputation, la délicatesse du toucher, la rondeur avec laquelle il exécutait certains passages difficiles, l'art d'improviser et de mettre de la clarté et de la grâce dans ses compositions.

Hummel se produisit pour la première fois en public à Dresde, en 1787 ; en sa qualité d'élève de Mozart, il joua des œuvres de son maître, des variations et le second concerto en Do majeur. Le succès l'encourageant, il se rendit successivement à Berlin, où il eut Mozart pour auditeur, à Edimbourg, où il publia un cahier de *variations* (op. I) dédié à la reine d'Angleterre, et enfin à Londres où il prit des leçons de Clementi. De retour à Vienne vers 1793, Hummel étudia la composition avec Albrechtsberger et Salieri ; une messe qu'il composa lui valut les suffrages de Haydn. Dès cette époque, ses œuvres se répandent en Allemagne ; en 1806, Cherubini fait choix de sa *Grande fantaisie* en Mi majeur, op. 18, pour les concours du Conservatoire de Paris et bientôt tous les pianistes jouent ses compositions pour piano. De 1803 à 1811, engagé au service du prince Esterhazy, de 1816 à 1820, maître de chapelle à Stuttgart et, depuis 1820, également maître de chapelle à Weimar, Hummel termina sa brillante carrière dans cette ville le 17 octobre 1837. Pendant ses vacances, Hummel entreprenait habituellement une longue tournée artistique pour laquelle il écrivait une composition nouvelle.
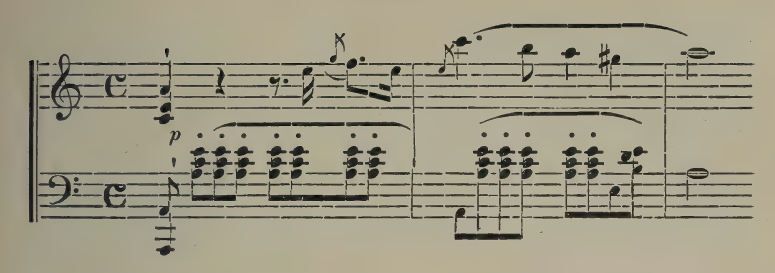
Comme exécutant, Hummel fut peut-être le plus grand pianiste de son temps ; Marmontel, qui l'entendit en 1829 à Paris, déclare qu'il se rappelle avec admiration « ce style noble et simple, cette sonorité onctueuse, cette belle manière de faire chanter et parler le piano, cette clarté limpide des traits et ce brio magistral qui laissait l'auditeur émerveillé, mais toujours tranquille sur les audaces du virtuose[1]. » S'étant approprié les qualités de jeu de Mozart et de Clementi, Hummel jouait ses propres œuvres et les œuvres d'autrui avec une maîtrise qui n'a guère été dépassée.

Comme compositeur, Hummel est inégal ; ses messes, ses opéras sont aujourd'hui oubliés ; c'est dans la musique de chambre et, en particulier, dans la musique de piano qu'il
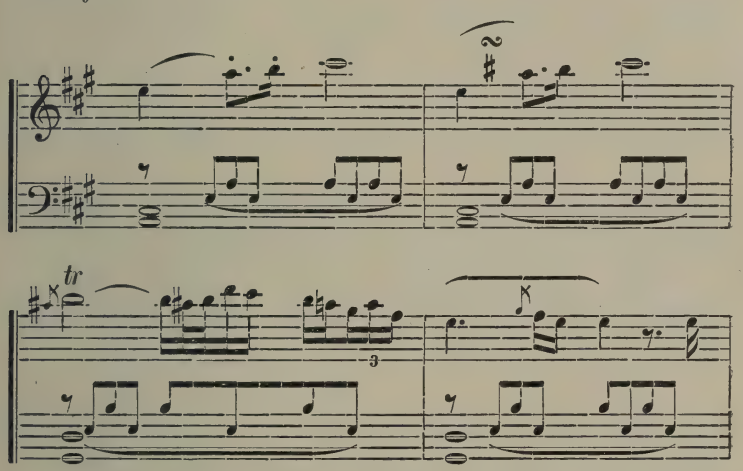
[1] Marmontel, *Les pianistes célèbres*, p. 182.

est le meilleur, mais, là même, on ne saurait lui assigner le premier rang. Si, dans la plupart de ses sonates, il atteint des effets de sonorité qui l'emportent sur ceux obtenus par Dussek et Clementi, s'il y déploie généralement une habileté technique admirable et s'il y a semé en abondance les motifs originaux et les pensées gracieuses, on est cependant obligé d'avouer que quelques-unes présentent de réels défauts ; la phrase est parfois banale, les passages uniquement destinés à mettre en relief la virtuosité de l'exécutant occupent souvent une place trop exclusive ; dans certains cas aussi, il y a prodigalité excessive d'ornements, de trilles, d'arpèges, de traits rapides, qui, pris isolément, ont du charme, mais dont la répétition finit par produire l'ennui et la satiété. Ainsi, dans la grande sonate en La majeur (op. 81) dont le début a de la grandeur, un joli motif est noyé dans un tel déluge de *difficultés* (gammes, arpèges, tierces, croisements de mains) que c'est à peine si on a le loisir d'en goûter la grâce et la simplicité. Le *Largo* de la même sonate est d'une belle inspiration, mais celle-ci est amoindrie plutôt qu'enrichie par la surcharge d'ornements que le compositeur a jetés avec trop de prodigalité sur un thème qui aurait gagné à être traité plus simplement. La finale renferme des passages qui peuvent certainement être étudiés avec profit au point de vue du mécanisme, mais qui n'en trahissent pas moins de la part du compositeur la préoccupation trop dominante des effets de pure virtuosité.

Ces critiques ne sauraient s'appliquer à d'autres compositions de Hummel qui sont restées au répertoire des pianistes à côté des œuvres pour piano de Haydn et de Mozart, de Clementi et de Dussek, et qui, si elles n'égalent pas celles de Beethoven dépassent cependant en valeur artistique les élucubrations musicales d'un grand nombre de musiciens plus modernes. Au nombre de ces dernières, il faut ranger la *fantaisie* avec orchestre intitulée : *Le cor enchanté d'Obéron*, le *concerto* en La mineur dont l'un des principaux motifs :
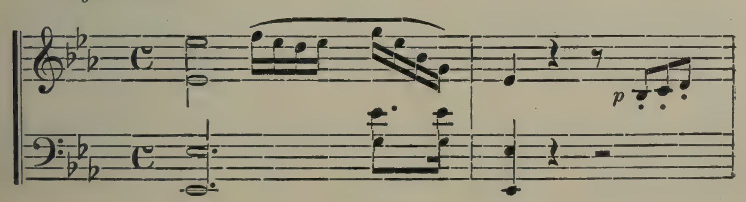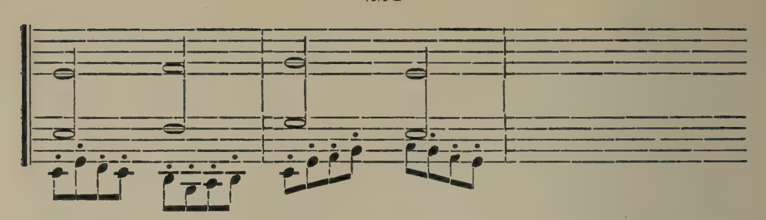


a quelque chose de si impressif, tandis que le *Cantabile* en La majeur :



est d'une si parfaite élégance. Parmi les sonates, celle en Mi *b* majeur, op. 13, est en entier de la plus belle facture. Le début du premier morceau :

Allegro con brio.



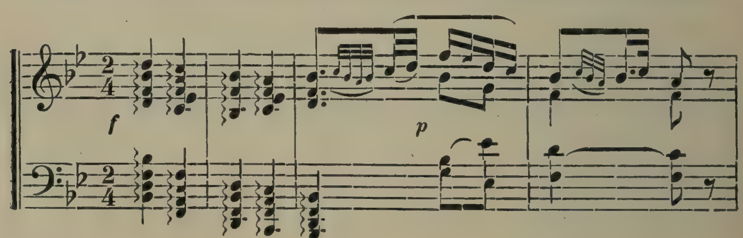


a de l'éclat, de la noblesse et le Cantabile en Si *b* majeur (répété à la seconde reprise en Mi *b* majeur) :

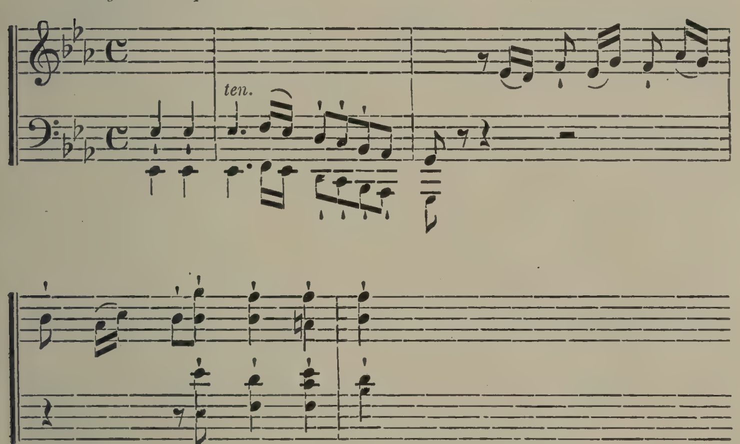
Cantabile.

p

a beaucoup de charme. Les premières mesures de l'adagio :



ont la majesté d'un chant d'Eglise, tandis que le *final* (allegro con spirito) :



a les allures d'un badinage plein d'entrain et de gaîté.

Parmi les pièces de moindre importance, la *Bella Cappriciosa,* polonaise en Si *b* majeur (op. 55), est une des compositions les mieux réussies de Hummel. L'introduction est écrite dans un style plein de distinction, et l'allegro est éblouissant de grâce et de finesse. On y remarque une belle phrase en Si mineur qui ressort d'autant plus dans sa triste et sereine beauté qu'elle fait contraste avec le reste du morceau.

A ces œuvres pour piano seul ou avec accompagnement d'orchestre, il faut ajouter une superbe *sonate* à quatre mains, des *trios*, un *quintette*, un *septuor militaire* et surtout le grand *septuor* en Ré mineur (pour piano, flûte, haut-bois, cor, alto, violoncelle et contrebasse) que Mme PLEYEL promena triomphalement à travers l'Europe dans ses tournées de concerts. Enfin, Hummel a publié chez HASLINGER, à Vienne, une volumineuse *Ecole de piano*, ouvrage qui, bien

que dépassant en étendue les œuvres du même genre précédemment éditées, n'a cependant pas réussi à les supplanter.

On peut considérer comme se rattachant directement ou indirectement à l'école de Hummel les pianistes-compositeurs : F. Hiller, J. Benedict, R. Willmers, F.-S. Baake, E. Pauer, E. Pixis, et quelques autres de moindre importance.

CHAPITRE IV

Beethoven.

Un livre ne serait pas de trop pour raconter la vie et caractériser l'œuvre de Beethoven. Ce génie prodigieux qui, dans le domaine de la musique occupe une place égale à celle de Michel-Ange dans le domaine des arts plastiques, de Shakespeare dans le domaine des lettres, a créé dans toutes les branches de la musique instrumentale des monuments impérissables; les trios comme les quatuors, les sonates comme les symphonies portent la marque indélébile d'une royauté artistique que nul n'a jamais égalée. Pour bien comprendre Beethoven, il faudrait donc l'envisager sous ses aspects les plus divers.

Non seulement cela, mais l'œuvre de Beethoven étant inséparable de sa vie, on devrait accompagner l'analyse de ses compositions d'une étude biographique fournissant, non pas un récit chronologique des principaux incidents de son existence agitée, mais surtout une révélation de ses états d'âme dans les diverses périodes de sa terrestre carrière. Parmi les plus purs chefs-d'œuvre de Beethoven, il en est qui ne sont qu'une explosion passionnée des sentiments intérieurs du compositeur et qui, pour être bien compris, demandent à être éclairés à la lumière des événements qui les ont fait naître.

Evidemment la réalisation d'un tel programme exigerait des développements dépassant de beaucoup les limites que nous nous sommes assignées. D'autre part, une étude sur Beethoven serait visiblement trop superficielle, si elle ne

replaçait pas les compositions du maître dans le milieu et à l'époque de leur création.

Afin de tenir compte dans la mesure du possible de ce postulat sans donner à notre chapitre sur Beethoven des proportions exagérées, nous avons adopté le plan que voici :

Les sonates constituant le centre de l'œuvre de Beethoven pour le piano, nous étudierons spécialement ces compositions qui ne portent pas moins que les symphonies le sceau de son génie ; nous rattacherons à l'analyse des sonates celle des concertos, fantaisies, variations et nous nous bornerons à une brève mention des œuvres qui n'appartiennent pas à la littérature du piano. Quant à la vie du maître, nous en présenterons une esquisse très sommaire, nous réservant d'entrer dans des détails plus circonstanciés à propos des crises de l'existence du grand Beethoven qui sont en relation immédiate, nécessaire avec la genèse de ses principaux chefs-d'œuvres. Nous pensons être dans la vérité psychologique en ne séparant pas l'œuvre du compositeur de sa vie et, par conséquent, en observant l'ordre chronologique dans le groupement de ses sonates pour piano. Entre le développement moral de Beethoven et le développement de ses facultés créatrices, il y a étroite solidarité. Il serait parfaitement illogique de désunir ce que la nature avait étroitement uni. Chez Beethoven, l'homme et le compositeur ne font qu'un ; la vie intérieure du maître et son œuvre artistique se confondent ; on ne peut pas les étudier séparément.

* * *

On groupe habituellement les œuvres de Beethoven en trois catégories, correspondant aux caractères particuliers dont les compositions du maître portent la forte empreinte. Dans son ouvrage classique, *Beethoven et ses trois styles*, de Lenz admet que toutes les œuvres jusqu'à l'op. 20 appartiennent à la première période, que toutes celles qui dépassent l'op. 100 appartiennent à la troisième période et que toutes les œuvres intermédiaires appartiennent à la seconde

période. Ces chiffres sont évidemment approximatifs, car il est impossible de tracer une limite absolument rigoureuse entre les trois styles de Beethoven, l'évolution de la pensée du maître ne se révélant pas nécessairement dans toutes les œuvres datant de la même époque, pas même dans toutes les parties d'une seule et même composition. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple emprunté aux sonates pour piano, la première et les deux dernières parties de la sonate en La majeur (N° 2 de l'op. II, trois sonates dédiées à Haydn) sont dans le style des anciens maîtres, tandis que la seconde, un admirable *largo appassionato* d'une inspiration profondément religieuse, dépasse déjà de cent coudées le cadre dans lequel Haydn et Mozart renfermaient l'expression de leur génie musical.

La même observation peut s'appliquer à la biographie du maître que l'on divise volontiers en périodes correspondant aux transformations constatées dans sa manière de composer ; les chiffres n'ont rien d'absolu. L'un des plus savants biographes de Beethoven, Louis Nohl, distingue dans la vie du grand compositeur trois époques : *a*) la jeunesse, 1770 à 1792 ; *b*) l'âge mûr, 1793 à 1814 ; *c*) les dernières années, 1815 à 1827. Cette division est certainement admissible sous la seule réserve que l'on n'attribue pas aux dates indiquées une signification exagérée. Le point d'intersection entre les différentes périodes ne saurait être déterminé avec une précision mathématique.

On remarquera facilement que chez Beethoven la période des tâtonnements est plus longue que chez d'autres musiciens tels que Mozart, Mendelssohn, par exemple ; elle s'étend en effet jusque vers 1795 et comprend les œuvres qui ont précédé la publication des trios pour piano, violon, violoncelle, op. 1. Les œuvres composées de 1795 à l'époque comprise entre 1800 et 1802 appartiennent au premier style de Beethoven, alors que tout en affirmant son individualité, il conserve cependant la forme adoptée par ses prédécesseurs. La période la plus féconde, correspondant au second style

du maître, va des abords de 1802 jusqu'en 1814. Elle s'ouvre par la seconde symphonie en Ré majeur et se termine par la cantate : *La bataille de Vittoria*, dont l'exécution marque le point culminant de la carrière artistique du grand compositeur. Toutes les œuvres écrites au cours de ces vingt à vingt-deux années portent le caractère d'un génie créateur qui, dans sa suprême indépendance, trouve une forme nouvelle bien que toujours parfaitement classique pour exprimer les sentiments qui jaillissent de son âme tourmentée, tantôt comme un cri de douleur, tantôt comme une prière humble et confiante. Les années 1814 à 1818 représentent un point d'arrêt dans la production du maître; les compositions publiées à cette époque, ainsi que celles qui virent le jour de 1818 à 1827, parmi lesquelles la *Missa solennis*, la *neuvième symphonie*, les dernières *sonates* pour piano et les derniers *quatuors*, se rattachent toutes à ce que l'on appelle le troisième style de Beethoven ; affligé d'une surdité complète, incapable par conséquent de se rendre exactement compte de l'effet produit par les sons qu'il dispose et combine suivant les seules mais géniales inspirations de son esprit, le maître lègue au monde des œuvres étonnantes qui, longtemps incomprises, sont aujourd'hui considérées, par la plupart des musiciens, non plus comme les produits d'un génie défaillant, mais bien plutôt comme l'évangile d'un art nouveau.

* * *

Les sources à consulter, soit pour la vie, soit pour les œuvres de Beethoven sont nombreuses. En premier lieu, il faut citer les *Lettres* de Beethoven, publiées en 1865 par L. Nohl, *83 lettres* de Beethoven publiées la même année par le Dr Louis de Köchel, puis les biographies rédigées par des contemporains et amis du maître : Wegeler, Ries, Schindler. Enfin de nombreuses notices biographiques ont paru en Allemagne signées des noms plus ou moins connus

de Elterlein, Alberti, Dürenberg, Thayer, Nottebohm et surtout L. Nohl, dont l'ouvrage en quatre volumes est fortement documenté. En français, on possède un petit résumé de la vie de Beethoven par Mme Audley, un volume de Oulibischeff (*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*) et le livre actuellement rare de de Lenz: *Beethoven et ses trois styles*. A ces publications diverses, il convient d'ajouter une multitude d'articles insérés dans des journaux ou des revues de France et d'Allemagne.

Les lettres de Beethoven ont été récemment traduites en français.

Dans l'esquisse que nous allons tenter, nous prendrons pour guide essentiellement la *Vie de Beethoven* de Louis Nohl.

* * *

Louis van Beethoven est né le 17 décembre 1770 à Bonn. Son père, Jean Beethoven, ténor de la cour, s'était installé en 1767 au No 515 de la Bonngasse, dans une maison habitée par des musiciens, Salomon, Simrock. Jean Beethoven ne manquait pas de talent, mais il passait le meilleur de son temps au cabaret; sa femme, Marie-Madeleine, née Kewrich, personne pieuse, heureusement douée, n'avait pas assez d'énergie pour retenir son mari sur la pente fatale où il glissait rapidement; la pauvreté enfin, qui obligea bientôt la famille à chercher un logement plus modeste chez le boulanger Fischer, à la Rheingasse, contribuait à jeter un voile sombre sur l'intérieur au sein duquel le futur compositeur de la *Symphonie héroïque* passa ses jeunes années.

Toutefois les fréquentes visites du père de Jean Beethoven, qui avait pour sa belle-fille et pour son petit-fils une tendre affection, répandaient un peu de joie dans les cœurs. Ce vénérable vieillard mourut en 1774. Deux figures, celle de son grand-père et celle de sa mère, sont restées gravées dans la mémoire de Beethoven en traits lumineux.

Fort jeune, Beethoven se montra particulièrement sensible

aux charmes de la musique; il éprouvait surtout un plaisir extrême quand son père se mettait au piano. A l'âge de cinq ans, il commença l'étude de cet instrument et, peu de temps après, celle du violon. Les débuts furent pleins d'attrait pour le jeune musicien, mais quand, après la naissance de ses frères puînés Gaspard-Antoine-Charles en 1774 et Nicolas-Jean en 1776, les soucis domestiques augmentant, tandis que les ressources diminuaient, le père dirigea l'éducation musicale de son enfant dans le but d'en faire un virtuose avec l'espoir de gagner beaucoup d'argent en l'exhibant de capitale en capitale, le travail, qui avait été une source de contentement intime, devint au contraire une source de larmes abondantes. Dans un âge avancé, Cécile Fischer, compagne de jeu de Beethoven, se souvenait encore avoir vu le pauvre enfant tristement assis sur un banc et apprenant ses devoirs en pleurant. Fétis raconte aussi que Jean Beethoven était souvent obligé de frapper son petit Louis pour le conduire au piano. Sous cette discipline sévère, le jeune pianiste acquit promptement une technique remarquable, mais d'un autre côté, il perdit la sérénité d'âme qu'il avait possédée aux premières heures de son enfance. Fischhoff pense, sans doute non sans raison, que c'est à la dureté paternelle qu'il faut attribuer ce qu'il y avait de renfermé, de peu communicatif dans le caractère de Beethoven.

Jusqu'à l'âge de neuf ans Beethoven n'eut pas d'autres leçons que celles de son père; en 1779, on le confia à un nommé Pfeiffer, directeur de musique militaire, bon musicien, mais grand buveur. Logeant sous le même toit, ayant les mêmes goûts, Jean Beethoven et Pfeiffer ne rentraient chez eux que tard dans la nuit, et souvent c'est brutalement arraché à son sommeil que l'élève recevait les directions de son étrange professeur. Pfeiffer étant parti pour Düsseldorf, ce régime ne fut heureusement pas de longue durée. Pendant quelque temps, Beethoven eut pour maître l'organiste de la cour Van der Eeden; mais le premier musicien qui exerça sur son développement artistique une influence déci-

sive fut le directeur de musique Neefe qui basait son enseignement sur le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach et sur les *Sonates* de Philippe-Emmanuel Bach. Neefe, qui ne vivait que pour son art, enseigna à Beethoven à mettre du sentiment dans son jeu ; il plaça sous ses yeux les meilleurs modèles, il l'initia aux règles fondamentales de la composition et, pour l'encourager, il fit imprimer neuf variations sur une marche composée par son élève en 1781. La même année, Beethoven, à l'âge de onze ans, composa, sur l'ordre de son père, trois sonates pour piano qui, dédiées à l'électeur de Cologne, furent éditées à Spire, en 1783. La dédicace, que l'on pense avoir été rédigée par Neefe, mérite d'être citée ; la voici en entier :

« Eminentissime (électeur) !

» Dès ma quatrième année, la musique a commencé à être la première de mes préoccupations juvéniles. De si bonne heure en relation avec cette gracieuse muse qui disposait mon âme à de pures harmonies, je la conquis et, comme je l'espérais, elle m'aima à son tour. Maintenant j'ai atteint ma onzième année et souvent dans les heures de loisir ma muse m'a glissé dans l'oreille ces paroles : « Essaie de décrire par d'harmonieux accords les mouvements de ton âme ! » Onze ans, me disais-je, comment à cet âge avoir la physionomie d'un auteur? que diront les artistes ? J'étais presque intimidé, mais la muse voulait, j'obéis et j'écrivis. Et maintenant, me sera-t-il permis, très illustre (électeur), d'oser déposer aux pieds de votre trône les prémices de mes travaux juvéniles? et pourrai-je espérer que vous leur accorderez l'encourageante approbation d'un regard paternel? Oh ! oui, de tout temps les sciences, les arts ont trouvé auprès de vous un sage protecteur, un généreux encouragement ; tout talent naissant prospéra sous vos soins bienveillants. Rempli de cette joyeuse confiance, j'ai l'audace de m'approcher de vous avec ces essais de jeunesse. Acceptez-les comme une

pure offrande dictée par un respect filial et, éminentissime (électeur), veuillez abaisser un regard sympathique sur elles et sur leur jeune auteur,

» Louis van Beethoven. »

Ces trois sonates sont : la première en *Mi b majeur*, la seconde en *Fa mineur*, la troisième en *Ré majeur ;* dans un cadre modeste et de tous points conforme à la tradition, elles révèlent un sens esthétique déjà développé. Suivant Nohl, les neuf variations en Do mineur font connaître le pianiste, les trois sonates, le musicien qui a des idées et qui possède le sens de la forme. Ces trois sonates enfantines, dont la première édition est excessivement rare, figurent dans l'édition des sonates pour piano de C.-F. Peters sous les Nos 33, 34 et 35. L'exécution en est relativement facile.

L'instruction générale que Beethoven reçut à l'école fut très élémentaire ; n'ayant jamais franchi le seuil d'un gymnase, il n'apprit que ce que l'on pouvait apprendre dans une école primaire à cette époque : la lecture, l'écriture, le calcul ; plus tard, il s'acquit, par une étude personnelle des classiques, une certaine culture. Mais ce qui contribua davantage encore à affiner son esprit, à tourner ses pensées vers tout ce qui est noble, élevé, à lui procurer la conscience claire et vive de ce qui constitue la dignité de l'homme, ce sont ses relations avec la famille Breuning.

Veuve depuis 1777, Mme de Breuning vivait à Bonn avec ses quatre enfants qui avaient à peu près le même âge que Beethoven. C'était une famille qui, dans une position opulente, avait conservé des goûts simples et au sein de laquelle les lettres et les arts étaient cultivés avec amour. Tandis que la mère veillait avec beaucoup de soin à l'éducation de ses enfants, ceux-ci répondaient à son dévouement maternel non seulement par leur amabilité, mais aussi par leur zèle à cultiver la poésie et la musique ; Etienne de Breuning fut un violoniste distingué et sa sœur Eléonore, une pianiste de réel mérite.

Introduit par F. Ries dans ce milieu éminemment favorable à son développement moral et artistique, Beethoven y rencontra, dès sa douzième année, un second foyer plein de charme, des cœurs débordant de sympathie, une atmosphère chaude et bienfaisante. Traité comme un enfant de la maison, il perdit quelque peu de sa rudesse native ; son âme s'ouvrit à des impressions joyeuses ; ce furent des années heureuses que celles durant lesquelles le jeune musicien fut l'hôte et l'ami de la famille de Breuning.

En 1785, Beethoven fut nommé organiste à la cour de l'électeur Maximilien-François, faveur qu'il dut sans doute à l'intervention généreuse du comte de WALDSTEIN ; chef de cabinet à la cour de l'empereur Joseph, le comte de Waldstein était un dilettante hors de pair ; dès sa première entrevue avec Beethoven, probablement sous le toit hospitalier des de Breuning, il discerna promptement les aptitudes de l'enfant et s'intéressa vivement à ses progrès ; il l'assista de ses conseils, de son argent et, au printemps de 1787, il détermina l'électeur à envoyer Beethoven à Vienne pour y poursuivre ses études.

Ce premier séjour de Beethoven à Vienne fut de courte durée ; il eut cependant son importance, car ce fut la seule occasion pour le futur auteur de *Fidelio* d'échanger quelques paroles avec l'auteur de *Don Juan ;* au premier abord, l'accueil de Mozart fut des plus froids, mais quand il eut entendu le jeune musicien improviser des variations sur un thème donné, il ne put dissimuler son admiration et, s'adressant à quelques amis réunis dans la chambre voisine, il leur dit : « Faites attention à celui-là qui, un jour, fera parler de lui dans le monde. »

Beethoven n'était que depuis six semaines à Vienne quand une grave maladie de sa mère le rappela à Bonn ; après avoir langui quelques mois encore, celle-ci rendit le dernier soupir le 17 juillet 1787. Ce fut un rude coup pour Beethoven, d'autant plus sensible que la situation de la famille était lamentable et que la santé de Beethoven lui-même était quelque peu

ébranlée ; on jugera de son état d'âme dans ces moments douloureux par ces quelques lignes d'une lettre adressée en 1787 à l'avocat Schade à Augsbourg : « Personne ne serait plus heureux que moi si je pouvais encore prononcer le nom de ma mère et répondre à ses appels. Et maintenant à qui parler ? à une ombre muette mais vivante que mon imagination évoque ? Depuis mon retour dans la maison paternelle, les moments de bonheur ont été rares. J'ai été pris par un asthme qui pourrait dégénérer en phtisie ; en outre, les dispositions à la mélancolie où je suis actuellement sont un aussi grand malheur que la maladie elle-même. »

Devenu l'unique soutien de sa famille, Beethoven fit résolument front à l'adversité et commença à donner des leçons, malgré l'invincible répugnance que ce genre d'occupation lui inspirait. Souvent Mme de Breuning l'obligeait à se rendre chez l'ambassadeur comte de Westphal dont l'habitation était vis-à-vis de la sienne; Beethoven sortait, puis rentrait au bout d'un instant en disant : « Demain je donnerai deux heures de leçons au lieu d'une ; aujourd'hui, cela m'est impossible. » C'est ce que la dévouée protectrice du maître appelait ses « raptus » ; ils étaient assez fréquents, paraît-il, mais n'empêchaient pas l'enseignement d'être excellent.

Les circonstances pénibles au travers desquelles s'écoula la jeunesse de Beethoven retardèrent l'éclosion de son génie ; d'un autre côté, elles eurent cet immense avantage d'imprimer à sa pensée une direction particulièrement sérieuse en le mettant de bonne heure aux prises avec les difficultés de l'existence.

Au reste, la résolution prise en 1788 par l'électeur Maximilien-François de fonder à Bonn un théâtre national fut l'aurore d'un mouvement musical dont le futur compositeur recueillit les bénéfices ; jouant l'alto à l'orchestre, il eut l'avantage de participer à l'exécution des chefs-d'œuvre de Mozart, Gluck, Pæsiello, etc. ; il se créa des relations précieuses parmi des artistes de distinction tels que les frères

Romberg; enfin l'occasion s'offrit à lui de s'essayer à la composition.

L'opéra ne fut pas seul à procurer à Beethoven un terrain favorable à son éducation musicale; les concerts à la cour de l'électeur, dans lesquels il jouait d'habitude les concertos pour piano, contribuèrent aussi et pour une large part à l'épanouissement de son talent déjà fort remarquable, ainsi qu'on peut le conclure des jugements portés sur le brillant virtuose par quelques-uns de ses contemporains. C'est probablement à cette époque que Beethoven composa les variations sur « Vieni amore » qui furent éditées plus tard (1792 ou 1794) avec dédicace à M[me] de Hatzfeldt. D'autres cahiers de variations pour piano paraissent appartenir à la même période; ces compositions sont intéressantes en tant qu' « œuvres de jeunesse, » mais l'individualité du maître ne s'y révèle pas encore d'une manière réellement caractéristique.

Les influences spécifiquement musicales ne furent pas seules à contribuer à la formation de la personnalité morale de Beethoven. A cet égard, une place essentielle appartient à la famille déjà mentionnée des Breuning, ainsi qu'aux diverses personnes qu'il avait l'occasion d'y rencontrer. Les amies d'Eléonore Breuning, Barbara Koch, Jeannette Honrath, furent aussi les amies de Beethoven, et les relations, passagères, il est vrai, qu'il entretint avec ces jeunes filles très cultivées, aimables, sincèrement éprises d'art et de poésie, ne furent pas sans éveiller dans son âme des impressions joyeuses et sereines.

Mais, ce qui, plus encore que ces amours éphémères, exerça une action déterminante sur le caractère du futur compositeur de la *Neuvième symphonie*, ce qui, plus que toute autre chose, alluma dans son cœur la flamme d'un généreux enthousiasme, ce fut le grand souffle de fraternité, de liberté que la révolution française fit passer sur la vieille Europe. Les événements qui, du 17 juin au 4 août 1789, se succèdent avec une rapidité foudroyante, retentissent aux oreilles de Beethoven comme un message d'espérance; le

mouvement général des idées en Allemagne, la lecture des ouvrages de Rousseau, des discours de Mirabeau, l'atmosphère intellectuelle et morale qu'il respire et dont il s'enivre, tout semble se coaliser pour faire de la vie intérieure de Beethoven une aspiration passionnée vers la liberté. A cette époque où la souffrance marque la personne du maître de sa douloureuse empreinte, Beethoven se montre sous les traits d'un jeune homme qui, se sentant l'âme pleine de nobles sentiments avec assez de génie pour les exprimer en un langage impérissable, considère l'avenir d'un œil serein et le cœur tout débordant d'un triomphant espoir.

Sous l'empire des sentiments qui bouillonnaient au plus profond de son être intérieur Beethoven tourna de nouveau ses regards du côté de Vienne où il espérait recevoir des leçons de Haydn dont il avait fait la connaissance à Bonn en décembre 1790. Ce ne fut cependant qu'en 1792 que, grâce à la faveur de l'électeur Maximilien-François, il put donner suite à ses intentions. Beethoven arriva dans la capitale de l'Autriche un mois avant le décès de son père, événement qui ne modifia pas ses plans, mais qui lui imposa vis-à-vis de ses frères une charge dont il eut souvent et douloureusement à souffrir dans le cours de son existence.

Précédé ou accompagné à Vienne par les recommandations de ses amis de Bonn, en particulier du comte de Waldstein, Beethoven fut accueilli avec beaucoup de sympathie ; immédiatement lancé dans le mouvement musical, il ne tarda pas à révéler la puissance de son génie par des compositions qui, pour se renfermer encore dans le cadre tracé par Haydn et Mozart, n'en portaient pas moins déjà le sceau de son individualité.

* * *

Lorsque Beethoven arriva à Vienne, le mouvement musical dans la capitale de l'Autriche présentait une intensité exceptionnelle. Le souvenir des opéras de Gluck était toujours vivant ; les échos de *Don Juan* et des *Nozze de Figaro* tin-

taient encore aux oreilles des Viennois, et la première représentation de la *Flûte enchantée* avait eu lieu l'année précédente ; le vieux *papa* Haydn, revenu de Londres avec une ample moisson de lauriers, écrivait son chef-d'œuvre, *La création*. De nombreuses sociétés contribuaient en outre à entretenir le goût de la musique par l'étude consciencieuse des compositions des maîtres les plus en vogue.

Dès son arrivée à Vienne, le jeune Beethoven fut introduit auprès du baron DE SWIETEN, conseiller intime, dilettante passionné, surtout grand partisan de Haydn. De Swieten, dont les jugements faisaient autorité dans le monde musical, accueillit Beethoven avec bienveillance.

L'accueil fut plus cordial encore auprès du prince Charles LICHNOWSKY ; celui-ci, élève de Mozart, pianiste estimable, se montra plein de prévenances pour Beethoven à qui il pardonnait volontiers, à cause de son génie, la rudesse parfois déconcertante de ses manières. Quant à la princesse CHRISTIANE, née de Thun, elle eut pour le protégé de la famille toutes les tendresses d'une mère. Maurice LICHNOWSKY, frère du précédent et, comme lui, élève de Mozart, fut pour Beethoven le plus fidèle des amis.

Les relations de Beethoven avec la famille Lichnowsky lui furent précieuses non seulement en l'introduisant dans la haute société viennoise, mais aussi et essentiellement en lui fournissant l'occasion de faire exécuter ses œuvres par des musiciens distingués. C'est ainsi que le quatuor SCHUPPANZIGH, SINA, WEISS et KRAFT qui se réunissait tous les vendredis, jouait les compositions du maître à mesure qu'elles paraissaient, stimulait son ardeur à produire et augmentait le nombre de ses admirateurs.

Parmi ces derniers, le comte (plus tard prince) RAZUMOWSKY fut d'entre les plus enthousiastes. Ancien ambassadeur à Naples, puis à Stockholm, dès 1793 fixé à Vienne par son mariage avec la comtesse de Thun, André CYRILLOWITSCH RAZUMOWSKY occupait une position très brillante. Cavalier accompli, violoniste de mérite, adorant la musique

de chambre, il n'eut pas de peine à surprendre dans les premiers quatuors de Beethoven la marque indiscutable du génie.

Successivement élève de Haydn, d'Albrechtsberger, de Salieri, Beethoven, se développant dans un milieu éminemment artistique, devait nécessairement accomplir de rapides progrès et en effet les succès qu'il remporta comme virtuose et comme compositeur attirèrent bientôt sur lui l'attention du monde musical. Grâce à l'intervention de son ami ZMESKALL, il fit paraître en 1793, chez Artaria, **Douze variations pour piano et violon** dédiées à Eléonore Breuning. Le 3 novembre de la même année, il en envoya un exemplaire à son ancienne élève en l'accompagnant d'une lettre dans laquelle se trouvent les curieuses indications que voici : «... Les variations seront un peu difficiles à jouer, en particulier, les trilles du coda. Mais cela ne doit pas vous effrayer. J'ai arrangé les choses de manière à ce que vous n'ayez à jouer que le trille ; vous pouvez laisser les autres notes de côté, parce qu'elles figurent aussi dans la partie de violon. Je n'aurais jamais fait un arrangement pareil si je n'avais pas souvent observé que quand j'ai improvisé pendant une soirée, il se trouve un musicien viennois qui, le lendemain, transcrit un grand nombre de mes particularités et en tire vanité. Comme je prévoyais que de telles choses allaient se passer, j'ai tenu à les prévenir. Une seconde raison a été en outre de mettre dans l'embarras les professeurs de piano de Vienne ; beaucoup d'entre eux sont mes ennemis à mort ; j'ai voulu me venger d'eux sachant d'avance qu'ici ou là on leur présenterait mes variations et qu'ils auraient passablement de mal à les jouer. »

D'autres compositions parurent à la même époque : des *Danses* et *Menuets* pour orchestre, des *Variations*, les trois **trios**, op. 1, les trois **sonates** pour piano, op. 2 ; joué pour la première fois le 29 mars 1795, le premier **concerto** pour piano avec orchestre fut édité plus tard. Malgré l'accueil bienveillant réservé à ces diverses productions, Beethoven, qui pen-

sait avoir autant d'« ennemis » qu'il y avait de pianistes à Vienne, entreprit un long voyage qui, par Prague, Dresde, Leipzig, le conduisit à Berlin où il arriva au mois de juin 1796.

Dans la capitale de la Prusse, la musique était cultivée avec amour. Le roi Frédéric-Guillaume II entourait les beaux-arts de sa haute protection ; le violoncelliste français Duport avait la surintendance des choses musicales. Beethoven composa pour lui les deux sonates (piano et violoncelle, op. V) et les deux artistes les jouèrent ensemble à la cour. Frédéric-Guillaume exprima sa satisfaction au musicien viennois par le don d'un coffret rempli de louis d'or ; il ne semble cependant pas l'avoir apprécié à sa juste valeur.

Il n'en fut pas de même du prince Louis-Ferdinand à qui Beethoven dédia, en 1804, son troisième concerto. Né le 18 novembre 1772, le prince de Prusse Louis-Ferdinand, après avoir parcouru une brillante carrière militaire, s'était, depuis 1795, complètement abandonné à son goût pour les beaux-arts et, en particulier, pour la musique. Quand, en 1796, Beethoven arriva à Berlin, ces deux hommes qui avaient à peu près le même âge éprouvèrent l'un pour l'autre une affection d'autant plus solide qu'elle reposait sur une communauté profonde d'idées et de sentiments. Le prince Louis-Ferdinand mourut en héros sur le champ de bataille de Saalfeld, le 10 octobre 1806. Il a laissé un *quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle, qui est l'œuvre d'un compositeur de mérite.

Beethoven fit aussi la connaissance de Fasch, fondateur et directeur de la Singakademie, de Himmel, l'auteur de *Fanchon*, mais il ne paraît pas avoir trouvé une source de satisfactions réellement artistiques dans ses rapports avec les représentants de la musique à Berlin. D'une manière générale les espérances qu'il avait fondées sur son voyage dans l'Allemagne du nord ne se réalisèrent pas ; aussi, avant la fin de l'année, était-il de retour à Vienne que désormais il ne quitta plus que pour quelques excursions de peu de durée et dans un rayon très restreint.

Définitivement installé dans la ville impériale, Beethoven y retrouva ses anciens amis : les Lichnowsky, Schuppanzigh, Zmeskall, auxquels d'autres s'ajoutèrent : J.-A. STREICHER, facteur de pianos et sa femme, le baron PASQUALATI, le comte russe BROWNE, le comte FRIES, etc. Ces amitiés eurent pour Beethoven d'autant plus de prix qu'à bien des égards la situation du maître était des plus lamentables.

Sans parler des soucis d'argent, des circonstances de famille qui jetèrent un voile sombre sur la destinée du maître, il suffit de mentionner les premières atteintes du mal terrible qui devait empoisonner sa vie pour comprendre que la carrière du grand homme dut être un long et douloureux martyre. C'est déjà en 1796 qu'ensuite d'un refroidissement Beethoven s'aperçut que son ouïe baissait sensiblement. Il consulta plusieurs médecins ; l'un voulut le traiter à l'huile d'amandes, « mais, écrit le pauvre patient, *prosit!* cela ne servit à rien, j'entendais toujours moins et mes entrailles m'occasionnaient toujours des douleurs intolérables. » Alors le docteur « Asinus » lui conseilla des bains froids, tandis qu'un de ses confrères lui ordonnait des bains chauds. « Cela fit des miracles, écrit Beethoven, mon ouïe devenait toujours plus dure. » Au bout de quelques années, il n'y eut plus d'illusion à se faire : le mal était incurable.

Délivré des inquiétudes d'ordre purement matériel par le produit de la vente de ses compositions et plus encore par la générosité du prince Lichnowsky qui lui constitua une pension annuelle de 600 florins, Beethoven trouva dans le travail, dans une indomptable énergie de caractère, dans la conscience vive de la suprême beauté de son art et puis aussi dans un sentiment religieux qui, pour ne pas se manifester nécessairement dans les formes traditionnelles n'en est pas moins visible dans la plupart de ses compositions, la force nécessaire pour faire front à la souffrance et pour sortir du combat : « Vainqueur, mais tout meurtri, tout meurtri, mais vainqueur. »

En 1801, des circonstances d'un tout autre genre vinrent
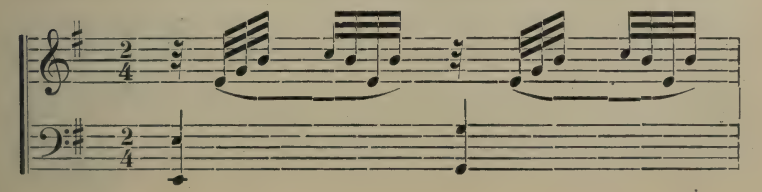
encore exaspérer le côté tragique de l'existence de Beethoven ; ces événements dont les compositions de l'époque sont comme un douloureux écho appartiennent à la seconde période de la vie du maître ; avant de les mentionner, nous devons caractériser brièvement les œuvres pour piano de la première période.
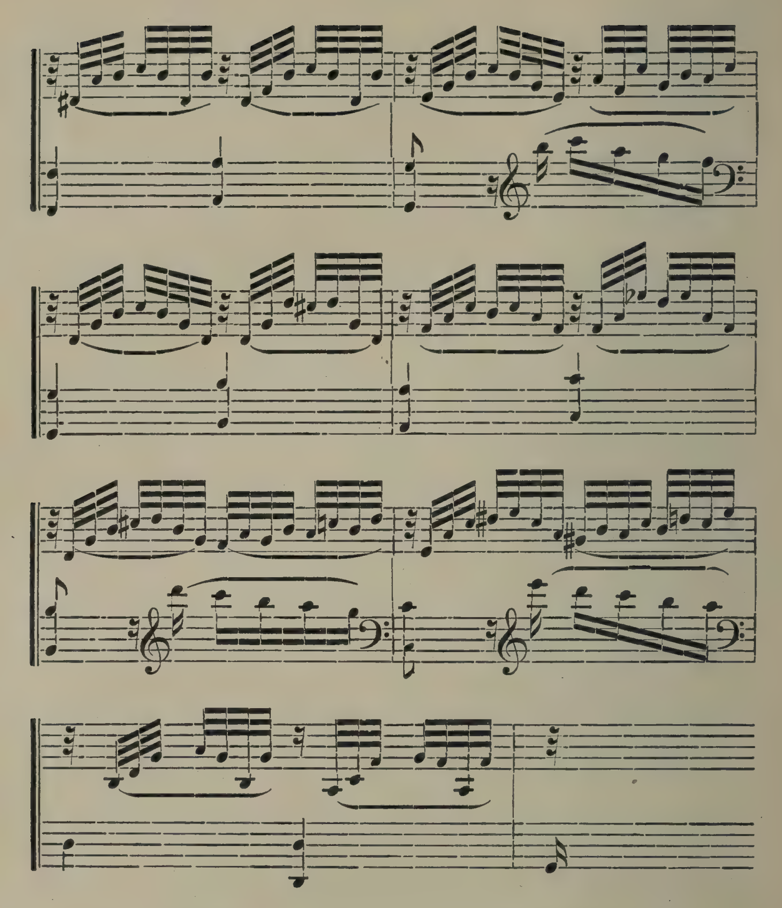
* * *

Les compositions pour piano de cette période à laquelle appartiennent en outre la première symphonie en Do majeur, le septuor, des sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle, les admirables trios op. 1 et op. 9 comprennent deux concertos, un rondo, des variations et onze sonates ; nous nous occuperons essentiellement de ces dernières.

Les **Trois sonates**, op. 2, dédiées à Haydn sont entièrement (la première surtout, en *Fa mineur*) écrites dans le style de Haydn et de Mozart ; la disposition en est généralement conforme au type classique, cependant déjà dans la seconde, en *La majeur*, l'individualité de Beethoven se laisse deviner dans le *Largo appassionato* dont le premier motif procède d'une inspiration profondément religieuse. De Lenz compare cet adagio à un petit oratorio rappelant la « majestueuse manière de Händel que Beethoven mettait au-dessus de tous les compositeurs. » Il faut observer en outre que dans cette sonate, comme dans la troisième, en *Do majeur*, Beethoven a introduit un scherzo entre le mouvement lent et l'allegro final.

Ces deux sonates se terminent par un rondo. De même que dans la sonate en La majeur l'*adagio* est le morceau capital de la sonate en Do majeur. On remarquera en particulier la belle phrase en mineur chantée par la main gauche et discrètement accompagnée par les arpèges de la main droite :





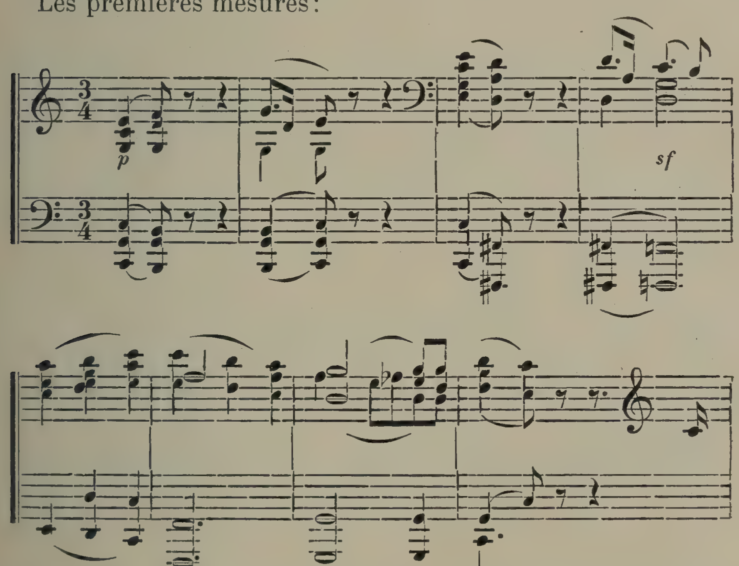
Repris *fortissimo*, le mouvement de la basse produit un effet grandiose.

La phrase majeure, simple, harmonieuse est également d'une grande beauté. Dans son ensemble, cet adagio porte déjà l'estampille d'un génie supérieur.

La même observation s'applique à la sonate op. 7, en *Mi b majeur*, dédiée à la comtesse Babette de Klegevics. Quoique conçue dans le mode classique, cette œuvre importante dépasse, dans sa majeure partie, les cadres conventionnels. Si la grâce est le caractère du rondo à l'exception des quelques

mesures en mineur qui forment une regrettable parenthèse, si le menuet (en Mi *b* majeur) est d'inspiration mozartienne, sauf le trio en Mi *b* mineur, où l'inspiration beethovenienne s'annonce d'une façon émouvante, les deux premières parties s'élèvent à une hauteur que la musique de piano n'avait jamais encore atteinte ; le *largo*, en particulier, apparaît à De Lenz comme « l'avènement d'un ordre de choses nouvelles dans la musique de chambre. » Plus on étudiera avec soin cette composition merveilleuse, plus on se convaincra que ce jugement n'a rien d'exagéré ; l'esprit foncièrement religieux de Beethoven s'y révèle dans toute sa profondeur en même temps que sous la forme la plus artistique que l'on puisse concevoir.

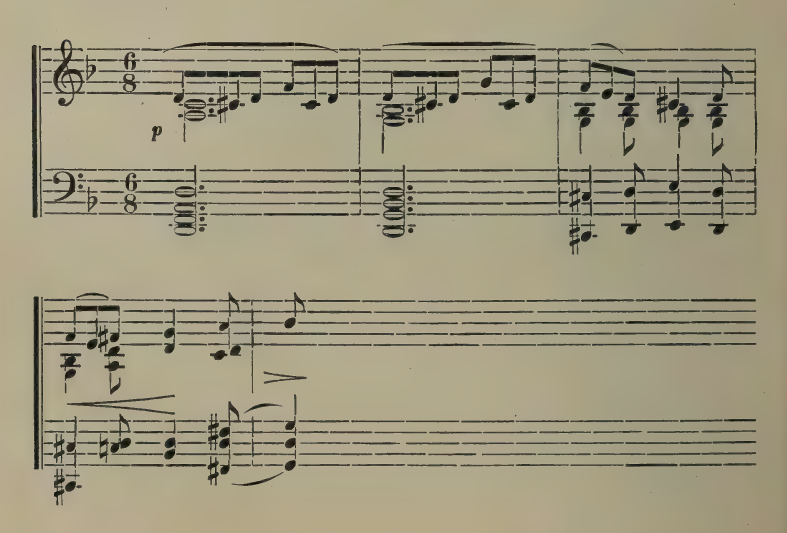
Les premières mesures :
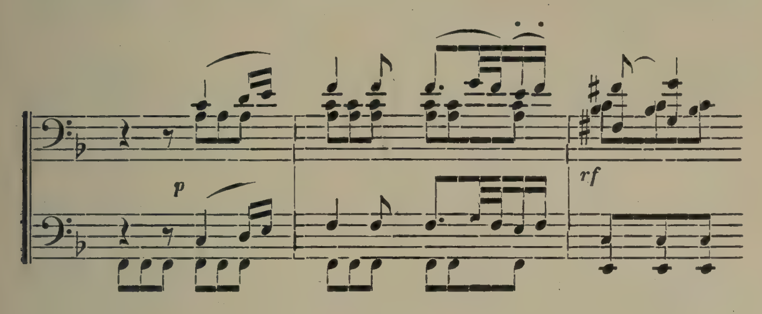


de même que la belle succession d'accords en La bémol majeur, expriment, dans un cadre dont les lignes sont d'une pureté idéale, l'état d'une âme qui, paisible et confiante, s'élève au-dessus de la terre sur les ailes de l'adoration, de la prière.

Les **Trois sonates**, op. 10, dédiées à la comtesse de Browne, sont, au point de vue de la caractéristique du génie de Beethoven, moins intéressantes que l'op. 7, à l'exception toutefois du *Largo* de la troisième, en Ré mineur.
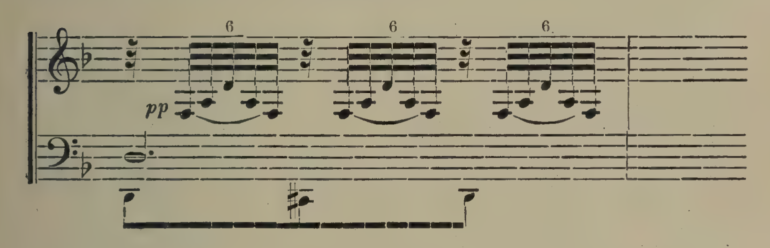
La première de la série, en *Do mineur*, comprend trois morceaux : un *allegro molto* d'allure très entraînante, un *adagio molto* en La bémol et un *finale* prestissimo. Le N° 2, en *Fa majeur*, comprend un *allegro*, un *allegretto* (Fa mineur) et un *presto* dont les traits piquants demandent à être enlevés avec beaucoup de finesse et de légèreté. Enfin le N° 3, en *Ré majeur* (Presto, Largo e mesto, Menuetto et Rondo) appartient à la meilleure manière du maître ; tandis que le *presto* et le *rondo* final sont, le premier, d'une verve étourdissante, le second, d'une grâce exquise, le *Largo mesto* est d'une gravité et d'une ampleur qui en font le pendant de l'*adagio* de la sonate en *Ut dièze mineur*. Une analyse détaillée de cette page remarquable serait nécessaire pour mettre en lumière les trésors qu'elle renferme ; il suffira pour en faire ressortir les beautés de mentionner : *a*) le thème principal qui semble traduire les sentiments d'un être accablé sous le poids de la douleur :
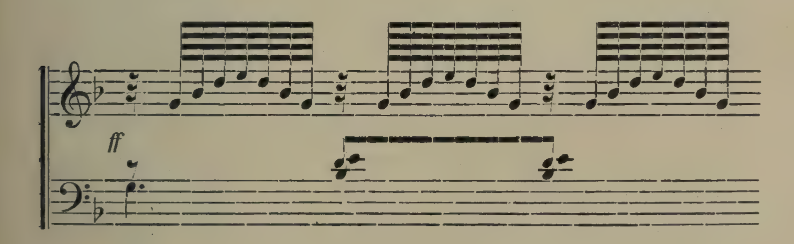


b) la belle phrase en Fa majeur qui resplendit comme un rayon de soleil dans les ténèbres :
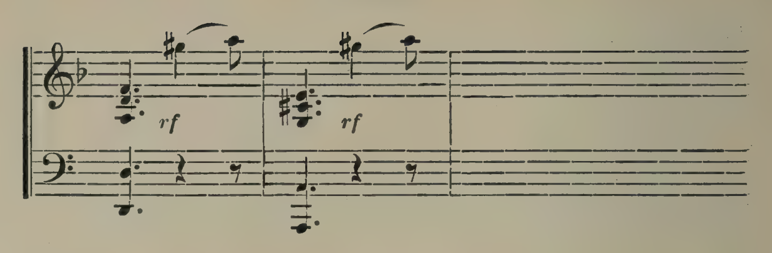


enfin *c*) le crescendo formidable des arpèges de la main droite qui, partant du *pianissimo :*
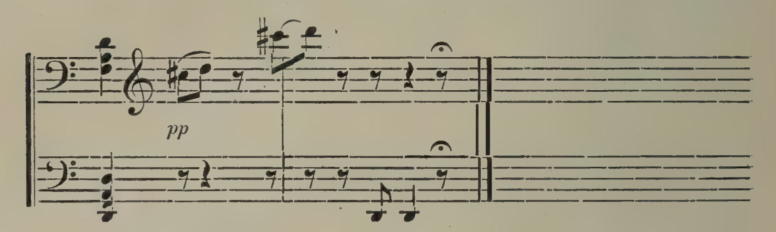


s'élève par une gradation à laquelle on ne saurait apporter trop de ménagement à un *fortissimo* d'un très grand effet :



Après cette explosion violente d'une souffrance longtemps contenue, l'apaisement s'opère ; encore quelques soupirs étouffés :



et le morceau se termine par un de ces passages pianissimo :



dans lesquels Beethoven procure la sensation de la fin, du néant des choses.

La **Sonate**, dite **pathétique**, op. 13, est très connue, peut-être même trop, en ce sens que beaucoup d'élèves de piano en abordent l'étude avant de posséder un développement artistique suffisant pour en comprendre la haute signification esthétique. Après cela, il est certain que parmi les *grandes sonates* la pathétique est d'entre les plus accessibles à la moyenne des dilettantes. Quoique l'élément dramatique soit fortement accentué, les idées sont claires, de telle sorte que l'exécutant n'a pas à hésiter sur l'interprétation qu'il convient de donner de la pensée du maître.
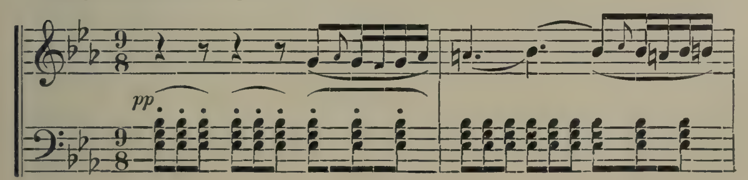
Au point de vue éducatif, l'*adagio cantabile* peut fournir un excellent exercice dans l'art de faire *chanter* la note. Ce « lied » délicieux en La *b* majeur, dont le caractère intime et doux ressort d'autant plus qu'il est intercalé entre deux morceaux en Do mineur d'une allure excessivement passionnée mérite d'être étudié avec beaucoup de soin et demande à être joué avec expression.
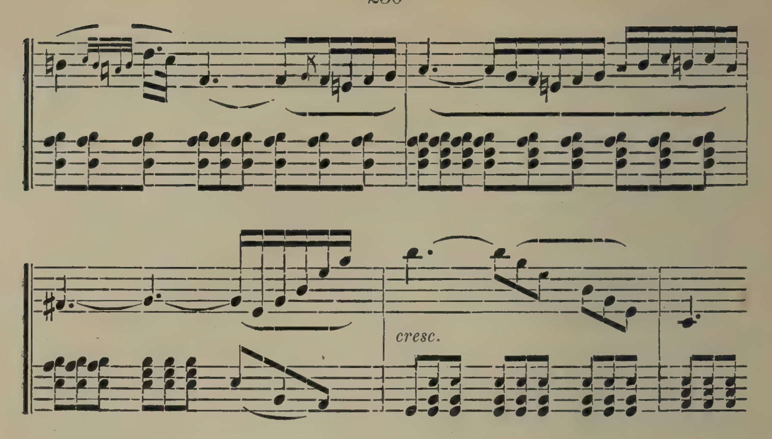
Dédiée au prince Charles de Lichnowsky, la **Sonate pathé-**

tique est parmi les œuvres de la première période une de celles où l'on surprend le plus de signes avant-coureurs du second style de Beethoven.

Les deux sonates dédiées à la baronne de Braun (op. 14) sont intéressantes, mais n'ajoutent rien aux précédentes quant à la caractéristique de génie de Beethoven. La première comprend un *Allegretto* en Mi mineur entre un *Allegro* en Mi majeur et un *Rondo* (Allegro comodo) également en Mi majeur. La seconde, en Sol majeur, commence par un *Allegro* et se termine par un *Scherzo* de vive allure dont l'agréable badinage contraste avec le ton grave de l'*Andante* en Do majeur. Ce dernier morceau (thème avec variations) a été transformé en cantique, mais a plus perdu que gagné à cette transformation. Il est cependant plus susceptible d'un changement de ce genre que le menuet du septuor dont on a aussi fait un chant religieux. (Voir *Recueil de psaumes et cantiques des Eglises réformées de France*, cantique 19.)

La **Sonate en Si** *b* **majeur**, op. 22, dédiée au comte de Browne, est parmi les plus belles. Le premier morceau (*allegro con brio*) présente ce mélange d'énergie virile et de grâce féminine qui est un caractère de l'idéale beauté. Le second morceau (*adagio con molt'espressione*) en Mi *b* majeur appartient déjà à la seconde manière du maître, soit par « ses larges proportions, » soit par la « surabondance de ses incidents. » (De Lenz.) Ces quelques pages, dont l'exécution au point de vue technique ne présente pas de difficulté, peuvent être étudiées avec fruit au point de vue de l'expression, de l'art d'attaquer la note de façon à faire chanter le piano ; la phrase si mélodieuse du début :





doit être comme soupirée par une voix douce, moelleuse, mais en même temps pleine, bien étoffée, observation qui peut d'ailleurs s'étendre à l'ensemble du morceau. Le *Menuet* (Si *b* majeur) et le *Rondo* (Si *b* majeur) ont, avec une plus grande richesse de développement, quelque chose de la naïveté charmante de Haydn et de Mozart.

On peut rattacher à la même période de la vie du maître le **Rondo en Ut majeur** (op. 51) et les **Variations** à quatre mains (op. 18) qui furent composées en 1794. Parmi les compositions pour piano avec autres instruments, il faut citer : les **Trois sonates** pour piano et violon, op. 12, dédiées à Salieri, les **Sonates** pour piano et violon (op. 23 et 24), toutes deux dédiées au comte de Fries. Ces sonates sont toutes remarquables, mais on doit une mention spéciale au « thème et aux variations » de la sonate en Ré majeur (op. 12), à l'*adagio* de la sonate en Mi *b* majeur (op. 12), à l'*andante scherzoso* de la sonate en La mineur (op. 23) et surtout au merveilleux *adagio molto espressivo* de la sonate en Fa majeur (op. 24); on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la partie de violon ou de la partie de piano dans ce duo instrumental d'une inspiration si parfaitement poétique. Le *scherzo* de la même sonate est le plus spirituel badinage que Beethoven ait jamais écrit.

Les trios pour piano, violon, violoncelle, dédiés au comte Charles de Lichnowsky, forment l'op. 1 dans le catalogue des œuvres de Beethoven. Les deux premiers (N° 1 en Mi *b* majeur; N° 2 en Sol majeur) sont écrits dans l'ancien moule classique bien que l'*adagio cantabile* du premier et le *Largo con espressione* du second en dépassent sensiblement le cadre étroit, mais le troisième trio (Do mineur) est déjà toute une révélation du génie beethovenien. Dès la brusque entrée en matière exécutée à l'unisson par les trois instruments, on se sent transporté en de toutes autres régions que celles où plane l'esprit de Haydn et de Mozart. Lorsque ce trio fut joué pour la première fois chez le prince Lichnowsky, J. Haydn, qui était présent, en dit beaucoup de bien, mais conseilla à Beethoven de ne pas le publier. Contrairement à ce qu'en pensait l'auteur de *La création*, le trio en Ut mineur est un de ceux qui ont été le plus joués dans les concerts d'un bout à l'autre de l'Europe.

Le trio pour piano, clarinette (ou violon) et violoncelle, en Si *b* majeur (op. 11), dédié à la comtesse de Thun, fut composé en 1799; il est intéressant, mais n'ajoute rien à la gloire de Beethoven. Sans souscrire au jugement de la *Gazette musicale universelle* de 1799, qui reproche à Beethoven ses « façons maniérées, » on est obligé de reconnaître que le final du trio en Si *b* majeur (thème avec variations) ne brille ni par la beauté de la forme ni par la richesse des idées.

Les deux premiers *concertos* pour piano et orchestre ont été composés, le premier, en Do majeur, en 1795, le second, en Si *b* majeur, en 1798. Ce sont des compositions dans lesquelles l'esprit novateur de Beethoven se manifeste déjà avec une grande puissance. A propos du premier concerto, dédié à la princesse Odescalchi, Ries rapporte un trait qui est un indice de la virtuosité du maître : à la répétition, le clavecin se trouvant d'un demi-ton trop bas, Beethoven joua en Ut ♯ majeur, tandis que l'orchestre accompagnait en Ut majeur. Le second concerto, op. 19, est dédié à M. Edlem de Nikelsberg.

Le *septuor* et la première *symphonie* (en Do majeur) complètent la série des principales œuvres appartenant à la première période de l'activité de Beethoven. Dans toutes ces compositions, on surprend l'influence de Haydn et de Mozart, mais dans toutes aussi, on découvre certains traits révélateurs d'une individualité unique dans l'histoire de la musique.

* * *

Le 16 novembre 1801, à une époque où il souffrait déjà cruellement des atteintes de la surdité, Beethoven écrivait à son ami Wegeler la lettre que voici : « Je vis maintenant de nouveau un peu plus agréablement qu'auparavant parce que je me mêle davantage à mes semblables. Tu peux à peine croire jusqu'à quel point j'ai traîné une existence triste et misérable ; mon ouïe faible m'apparaissait partout comme un fantôme et je fuyais les hommes ; je devais sembler un misanthrope, et pourtant je le suis si peu. Ce changement a été accompli par une aimable et séduisante jeune fille qui m'aime et que j'aime ; depuis deux ans, c'est la première fois que je goûte de nouveau quelques instants de bonheur et c'est la première fois aussi que je sens que le mariage peut rendre heureux. Malheureusement, elle n'appartient pas à la même classe de la société que moi, et, pour le moment, je ne pourrai évidemment pas l'épouser ; avant cela, il me faudra encore travailler ferme. »

La personne à laquelle Beethoven faisait allusion dans cette lettre s'appelait Giuletta Giucciardi ; elle appartenait à une famille noble, mais peu fortunée. Remarquable par ses talents et sa beauté, la jeune comtesse, âgée de seize ans, inspira au maître, dont elle était l'intelligente élève, un amour passionné. Recherchée en mariage par le comte Wenzel-Robert Gallenberg, compositeur de musique de ballets, âgé de dix-sept ans, Giuletta aima Beethoven, mais épousa le comte.

C'est dans le cours de l'année 1802 que Giuletta Giucciardi

rompit définitivement avec Beethoven, probablement sur les conseils de ses parents. Les motifs de la rupture ne sont pas exactement connus ; ce qui n'est pas douteux, c'est que cet événement plongea le maître dans le désespoir le plus profond ; il chercha un refuge auprès de la comtesse Erdödy qui lui prodigua vainement ses soins et ses consolations. Un matin, Beethoven disparut ; on crut qu'il était reparti pour Vienne, il n'en était rien ; étendu au pied d'un arbre, dans la forêt, le pauvre désesperé, résolu à mourir de faim, attendait que la mort vînt le délivrer de ses souffrances.

Ce trait révèle l'intensité des sentiments éprouvés par Beethoven à l'égard de Giuletta Giucciardi, sentiments dont il reste un monument impérissable, la *sonate* pour piano en Ut dièze mineur.

A la même époque, d'autres circonstances : soucis matériels, difficultés avec des éditeurs, surtout surdité croissante contribuèrent à jeter un voile sombre sur la destinée de Beethoven ; la *sonate* en Ré mineur, l'une des plus dramatiques qui aient jamais été écrites pour le piano et le document connu sous le nom de *Testament de Heiligenstadt* sont les principaux témoins de ses tristesses.

Cependant Beethoven n'était pas homme à jeter le manche après la cognée. « Il s'en est peu fallu, écrivait-il dans son *Testament de Heiligenstadt*, que je ne misse fin à mes jours, » et il ajoutait : « L'art, l'art seul m'a retenu. Il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce dont je me sens capable. » Obéissant à la conscience de sa mission artistique, Beethoven rentra à Vienne, il se remit vaillamment au travail et, en l'espace de quelques années, il créa toute une série d'œuvres immortelles : symphonies, quatuors, trios, concertos pour piano et orchestre, sonates pour piano et violon et pour piano seul ; un oratorio : *Le Christ au mont des Oliviers*, dont la première audition eut lieu au concert du 5 avril 1803, en même temps que celle de la seconde symphonie (Ré majeur) et du troisième concerto (Do mineur). C'est également au printemps de 1803 que Bee-

thoven composa pour l'Américain Bridgetower, capitaine de vaisseau et violoniste, la sonate pour piano et violon dédiée à Kreutzer. La sonate pour piano en Do majeur, op. 53, (Waldstein-Sonate) est de la même époque.

Les cinq années qui suivirent furent particulièrement tristes ; à des troubles intérieurs, dont la sonate pour piano en Fa mineur (*appassionata*) est l'émouvant écho, s'ajoutent des difficultés financières inextricables, l'altération de la santé, l'insuccès de *Fidelio,* etc. Malgré ces circonstances défavorables, les compositions monumentales se succèdent : la *Symphonie héroïque* en 1803, la quatrième symphonie et le quatrième concerto pour piano en 1806, la *Messe* en Do majeur, en 1807, la *cinquième symphonie* (en Do mineur) et la sixième (Pastorale) en 1808.

Cependant, dès le printemps de 1808, une amélioration sensible paraît se produire dans la situation extérieure et, par contre-coup, dans les dispositions morales du maître ; un séjour prolongé à Heiligenstadt, en pleine campagne, avait exercé sur lui une heureuse influence ; la vente des cinquième et sixième symphonies aux éditeurs Breitkopf et Härtel avait été fructueuse ; Beethoven pouvait écrire : « Ma position devient meilleure. » Un événement inattendu allait la rendre plus avantageuse encore.

Désireux de favoriser l'essor de la musique dans ses Etats, le roi de Westphalie, Jérôme Napoléon, offrit à Beethoven les fonctions de maître de chapelle à Cassel, avec un traitement fixe de 600 ducats par an. L'offre était engageante et Beethoven fut sur le point d'y répondre affirmativement, mais ses amis, comprenant la perte irréparable qui résulterait de son départ, surent le retenir en lui assurant une rente annuelle de 4000 florins sous la seule condition de fixer irrévocablement son domicile à Vienne. Beethoven accepta la rente et la condition avec d'autant plus de plaisir qu'il adorait la capitale de l'Autriche. Désormais sûr du lendemain, le compositeur put donner libre cours à son génie ; il en usa pour apporter à son intelligent élève et généreux protecteur

l'archiduc Rodolphe un triple témoignage de reconnaissance sous la forme de trois œuvres impérissables: le *concerto* en Mi *b* majeur (op. 73), la *sonate* pour piano en Mi *b* majeur (op. 81) et le *trio* en Si *b* majeur (op. 97). Ces trois compositions suffiraient à fonder une réputation sur une base solide; si l'on y ajoute la septième et la huitième symphonie, on ne s'étonnera pas que la célébrité de Beethoven allât grandissant; elle suivit en effet une marche ascendante jusqu'au jour où le maître remporta un triomphe peut-être unique dans l'histoire de la musique.

C'était en novembre 1814; le Congrès de Vienne avait attiré dans la capitale autrichienne des souverains, des princes, des hommes d'Etat tels que Metternich, Nesselrode, Castlereagh, Humboldt, Talleyrand, etc. De grandes festivités furent organisées à cette occasion et de toutes la plus brillante fut le concert du 29 novembre dans lequel Beethoven dirigea, outre la septième symphonie, deux œuvres de circonstance: *Le moment glorieux* et *La victoire de Wellington*. Tous les monarques présents à Vienne, personnellement invités par Beethoven, assistèrent à cette solennité musicale et près de 6000 auditeurs se pressèrent dans la salle de la Redoute. Le succès fut immense; non seulement le concert dut être répété, mais dans les salons du prince Rasumowsky bien des têtes couronnées s'inclinèrent respectueusement devant le génie du maître, rendant ainsi un émouvant hommage à la souveraineté de l'art.

Beethoven ne pouvait monter plus haut; la date du 29 novembre 1814 marque l'apogée de sa gloire en même temps qu'elle clôt la seconde période de son existence.

* * *

La **Sonate en La *b* majeur** (op. 26) forme la transition entre les œuvres pour piano appartenant au premier style et celles appartenant au second style de Beethoven. « Apothéose de la forme dans sa coïncidence avec l'essor de la pensée, » selon l'heureuse expression de W. de Lenz, cette sonate, dédiée

au prince Lichnowsky, comprend quatres parties étroitement unies, bien que chacune ait son individualité nettement accusée.

Le premier morceau, un *andante* de 35 mesures seulement suivi de cinq variations (la troisième en mineur), laisse sous une impression de calme, de sérénité. La phrase mélodique, qui sert de conclusion à la dernière variation, ne reproduit pas le thème, mais elle est dans le même courant d'idées et accentue en les résumant les sensations paisibles qui se dégagent de l'ensemble du morceau.

Le *scherzo* (allegro molto) fait un heureux contraste non seulement avec la première partie de la sonate, mais aussi avec la troisième, la *Marcia funèbre sulla morte d'un Eroe*, ce type achevé de la *Marche funèbre* que d'autres ont imité, que Chopin seul a égalé.

Rechercher quel est le « héros » à propos duquel Beethoven a écrit cette marche serait chose fastidieuse ; en tous cas, il ne peut s'agir, comme on l'a cru, du prince Louis-Ferdinand de Prusse, puisque celui-ci ne mourut que quatre ans après la composition de la sonate. D'après Ries, « ce fut le dépit éprouvé par Beethoven aux éloges décernés à la marche funèbre de l'opéra *Achille* de Paër qui engendra cette belle conception. »

Conformément à l'indication placée en tête du morceau : *Maëstoso andante*, la *Marche funèbre* de Beethoven a un caractère essentiellement majestueux qu'il importe de mettre en pleine lumière et qui différencie l'œuvre du maître de celle de Chopin.

Un *allegro* final très alerte, très brillant, termine la sonate. Une grande dextérité est nécessaire pour exécuter ce morceau qui a les allures d'une *Etude*, de ce que les anciens clavecinistes appelaient une *Toccata*. Quelque chose de plus que l'habileté technique, un sens musical développé est indispensable à quiconque veut faire de cette page étincelante autre chose qu'un exercice de virtuosité, la conclusion logique de la sonate de Beethoven en La *b* majeur.

L'op. 27 comprend deux numéros : une sonate *quasi una fantasia* en Mi *b* majeur dédiée à la princesse de Lichtenstein et la sonate également *quasi una fantasia* en Ut dièze mineur, dédiée à la comtesse Giulietta Giucciardi.

Le voisinage de la seconde a fait tort à la première ; on joue beaucoup la sonate en Ut ♯ mineur, rarement celle en Mi *b* majeur ; la raison de cette préférence est aisée à discerner; les deux sonates sont intéressantes, mais la première est sortie du cerveau du maître, la seconde a jailli des plus intimes profondeurs de son être, la première est une œuvre d'art, la seconde est une explosion de douleur.

Cela dit, la sonate en Mi *b* majeur, qui fait partie du répertoire de concerts de la célèbre pianiste vénézuélienne Thérésa Carreño, mérite d'être étudiée avec soin.

La première partie, à l'exception de l'*allegro* en Do majeur, est dans l'ancien style d'Eglise ; on peut s'étonner que Beethoven ait intercalé dans cet andante d'inspiration si profondément religieuse un mouvement d'un tout autre caractère ; c'est une liberté que les mots « quasi fantasia » suffisent sans doute à justifier.

La seconde partie, un *allegro molto e vivace* en Do mineur à $\frac{3}{4}$ est entraînant ; on remarquera le trio en La *b* majeur, dont la seconde reprise doit être enlevée avec beaucoup de légèreté.

Un *adagio* en La *b* majeur de 26 mesures seulement ramène à des pensées sérieuses exprimées dans un langage d'une extrême élévation. Au moyen d'une cadence, l'adagio se relie directemement au final, *allegro vivace,* dont le début indique suffisamment le caractère ; on peut appliquer à ce morceau les observations formulées à propos du final de la sonate en La bémol majeur ; l'habileté technique et le sentiment musical sont nécessaires à la bonne exécution.

La sonate en **Ut dièze mineur** est dans la musique de piano la première révélation complète, intégrale du second style de Beethoven. La forme en est parfaitement classique, cela va sans dire, mais le cadre dans lequel Händel et Bach,

Haydn et Mozart renfermaient l'expression musicale de leur pensée, est élargi, dépassé, renouvelé. Pour traduire dans le langage des sons les émotions de son âme, le maître s'est créé un style qui lui est bien personnel, un style absolument conforme aux règles fondamentales du beau, un style qui place Beethoven sur le même rang que les plus puissants génies de l'humanité. Dans les limites restreintes d'une composition pour piano seul, la sonate en Ut ♯ mineur est une des pages dans lesquelles l'individualité du compositeur s'est affirmée de la façon la plus caractéristique.

L'originalité de cette œuvre admirable réside moins dans la disposition des trois parties que dans la façon géniale dont chacune est traitée. Le fait de placer le morceau lent au commencement de la sonate au lieu de le placer entre deux mouvements rapides n'est pas particulier à Beethoven ; on trouve un arrangement analogue chez ses deux prédécesseurs immédiats, Haydn et Mozart. Les sonates Nos 13 et 14 de Haydn (édit. Hallberger) commencent par un mouvement grave ; il il en est de même des sonates de Mozart, Nos 9 et 12 de l'édition Peters, qui présentent la disposition suivante :

No 9, *Mi b majeur :* Adagio, deux minuetto, allegro.

No 12, *La majeur :* Andante grazioso, minuetto, allegretto (alla turca).

Ce qui appartient en propre à Beethoven, c'est l'inspiration tour à tour mélancolique et passionnée, mais toujours éminemment poétique dont les trois parties de la sonate en Ut ♯ mineur portent la marque indélébile.

L'*adagio sostenuto* est plus difficile à interpréter qu'à exécuter; « les moyens d'action, écrit Berlioz, sont fort simples ; la main gauche étale doucement de larges accords d'un caractère solennellement triste et dont la durée permet aux vibrations du piano de s'éteindre graduellement sur chacun d'eux ; au-dessus, les doigts inférieurs de la main droite arpègent un dessin d'accompagnement obstiné, dont la forme ne varie presque pas depuis la première mesure jusqu'à la dernière, pendant que les autres doigts font entendre une

sorte de lamentation ; *efflorescence mélodique* de cette sombre harmonie. »

Le chant exécuté par le cinquième doigt de la main droite pourrait constituer un excellent exercice dans l'art de faire *chanter* la note ; il semble toutefois qu'en réduisant à ce rôle purement mécanique une des conceptions les plus élevées de Beethoven, on manquerait au respect dû à son génie.

L'*allegretto* en Ré bémol majeur, « une fleur entre deux abîmes, » doit être joué avec grâce et dans un mouvement modéré. Inutile de chercher à quel sentiment le musicien-poète obéissait en composant ce morceau qui, bien compris, ne rompt pas l'unité entre ce qui le précède et ce qui le suit.

Le *presto agitato* de la fin exige de la part de l'exécutant une certaine habileté technique, de la souplesse et de la vigueur, puis surtout un sens musical particulièrement développé. Dans l'exécution de ce morceau passionné que de Lenz compare à une « coulée de lave enflammée », la tentation de faire du bruit est à redouter ; les pianistes de second ordre n'y résistent guère ; une culture générale de l'esprit est nécessaire pour maintenir l'expression de la force dans les limites réellement artistiques et pour conserver une clarté parfaite aux passages même les plus tumultueux.
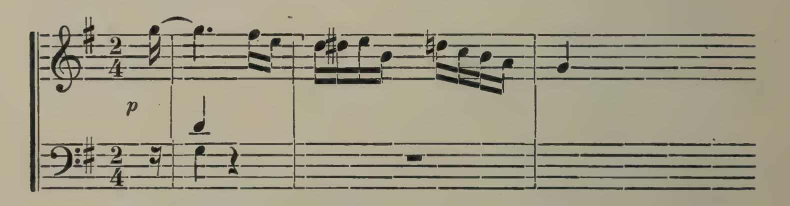
Rellstab, un contemporain de Beethoven, ayant comparé le premier morceau de la sonate en Ut ♯ mineur à « une barque visitant, par un clair de lune, les sites sauvages du lac des Quatre-Cantons, » on a donné à l'œuvre entière le nom de *Mondschein Sonate*, désignation à laquelle le compositeur n'avait jamais songé, pas plus qu'à celles non moins absurdes de *Raketen-Sonate* ou encore de *Sonate des tombeaux*.

Bien que la sonate en Ut ♯ mineur ne présente pas de difficultés exceptionnelles et que sans trop d'efforts on puisse en tirer des effets saisissants, on ne doit pas en aborder l'étude avant d'avoir acquis une connaissance suffisante du génie de Beethoven. En la faisant étudier par de jeunes élèves de force

moyenne et de culture musicale élémentaire, on commet une faute pédagogique impardonnable.

La **Sonate en Ré majeur** (op. 28), dédiée à M. Joseph de Sonnenfels, sans atteindre à la hauteur de la précédente, a cependant beaucoup de charme ; l'*allegro* est gracieux, entraînant ; l'*andante* où le ton de Ré mineur et celui de Ré majeur alternent, est d'une gravité tempérée par un sourire; le *scherzo* (allegro vivace) passe comme un éclair et le *rondo* (allegro ma non troppo) a le caractère d'une délicieuse pastorale. A propos de ce morceau, de Lenz a formulé le jugement énigmatique que voici : « Ce rondo est fait pour recueillir dans le giron de la vérité musicale les naufragés du piano moderne. Il pourrait être joué séparément de la sonate, *Pia desideria!* ne nous faut-il pas la berceuse du jour, la bonne berceuse, la berceuse qui ne berce personne ? »

L'op. 31 comprend trois sonates dont la première, en **Sol majeur,** commence par un *allegro vivace* à $\frac{2}{4}$ d'allure très vive et surtout très originale. Déjà ce début *ex-abrupto :*



est bien caractéristique ; le thème principal avec les développements qui l'accompagnent ne l'est pas moins ; seul le second thème en Si majeur (repris en Mi majeur) est d'une banalité qui confond chez Beethoven. Les dernières mesures avec leur fortissimo intercalé entre un piano et un pianissimo, produisent beaucoup d'effet et terminent fort heureusement le morceau entier.

Le second morceau, un *adagio grazioso* en Do majeur, respire le calme le plus parfait. Le thème, emprunté à la *Création* de Haydn, est traité avec une finesse d'*ornementation* absolument remarquable. De Lenz a excellemment carac-

térisé la façon dont ces pages exquises doivent être exécutées dans les termes que voici : « Il faut savoir maintenir ce morceau dans un mouvement calme, égal ; il a besoin de s'écouler naturel, ingénu comme le chant de l'oiseau qui se place sur la plus haute futaie pour saluer l'aurore. »

Un *rondo* en Sol majeur, qui forme la conclusion de l'œuvre rappelle dans ses traits généraux le rondo de la sonate précédente.
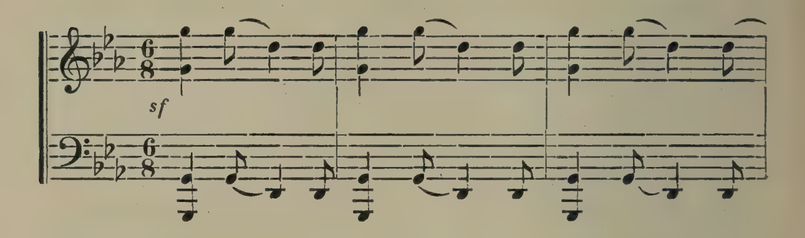
La seconde sonate de l'op. 31, la **Sonate en Ré mineur**, est un chef-d'œuvre du maître; elle a sa place marquée à côté de la sonate en Ut ♯ mineur, de l'*Appassionata;* au point de vue dramatique, le premier morceau de cette composition géniale l'emporte peut-être sur toute la musique de Beethoven pour piano seul ; les parties en « récitatif » sont d'une incomparable beauté.

L'*adagio* en Si *b* majeur a un charme poétique qui le rapproche de l'adagio, également en Si *b* majeur, de la sonate pour piano et violon (op. 24). La phrase mélodique, claire, limpide est en même temps d'une ineffable tendresse. Les fines arabesques confiées à la main gauche doivent être exécutées avec une délicatesse et une sûreté égales ; il faut être virtuose et poète pour interpréter cette page vraiment éthérée.

L'*allegretto* final, quoique appartenant au genre « Etude », présente un grand intérêt ; l'élément dramatique n'en est pas absent ; on évitera cependant certains procédés auxquels les pianistes non musiciens recourent parfois dans l'exécution de ce morceau qui veut être rendu avec élégance, mais aussi avec simplicité, sobriété, dans tous les cas avec une correction impeccable.

La troisième sonate de la série est en **Mi bémol majeur** ; elle se compose de quatre morceaux, un *allegro* très alerte, un *scherzo* (allegretto vivace) en La bémol majeur qui, à lui seul, constitue une œuvre pour piano complète et de haute valeur, un *minuetto* (moderato e grazioso) en Mi bémol majeur, dont la grâce est effectivement le trait caractéristique

et enfin un *presto con fuoco* dont certains passages, ainsi celui-ci :
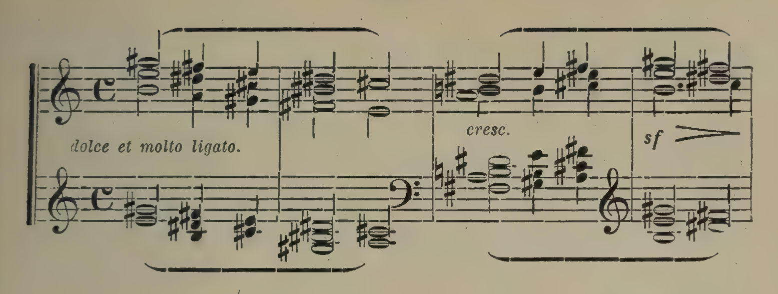


font penser au presto de la *Sonate à Kreutzer*. Une extrême dextérité est indispensable à quiconque veut rendre convenablement ce morceau dont l'exécution, dans le mouvement voulu, présente de sérieuses difficultés.

Les trois sonates qui forment l'op. 31 sont toutes trois dédiées à la comtesse Browne.

Deux sonates cataloguées sous l'op. 49 sont des **sonatines** qui paraissent appartenir à l'enfance du maître ou que Beethoven peut avoir écrites pour des élèves encore peu expérimentés. La première comprend un *andante* en Sol mineur et un *rondo* en Sol majeur ; la seconde se compose d'un *allegro ma non troppo* en Sol majeur et d'un *tempo di minuetto,* également en Sol majeur, qui est probablement sous sa forme primitive, le scherzo bien connu du septuor. Les jeunes pianistes, dont les mains n'ont pas encore toute l'envergure désirable, étudieront avec un plaisir extrême ces deux petites sonates qui, malgré leur caractère enfantin, dépassent le niveau artistique d'une foule de compositions faciles spécialement destinées à la jeunesse.

La **Sonate en Ut majeur** (op. 53), dédiée au comte de Waldstein, rentre de nouveau dans la catégorie des chefs-d'œuvre immortels. Le premier *allegro* (*con brio*) se dérobe à toute analyse ; on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de la succession rapide d'accords parfaits en Do majeur qui remplit les deux premières mesures pour se répéter un peu plus loin en Si *b* majeur ou du passage en accords plaqués :



d'un si bel effet, ou du retour au motif initial si admirablement amené par un crescendo formidable, ou enfin de la péroraison prodigieuse de cet étonnant morceau qu'il faut avoir entendu interpréter par Antoine Rübinstein pour en saisir pleinement la souveraine beauté.

Beethoven avait écrit pour cette sonate un *andante* en Fa majeur qu'il remplaça, probablement à cause de sa longueur, par les quelques mesures (*adagio molto*) qui servent d'introduction au rondo final. De Lenz croit que cet andante eût fait « ombre » à la sonate ; nous ne le pensons pas ; cette œuvre, qui a été publiée à part, est digne du génie de Beethoven ; seulement elle eût donné à la sonate des proportions exagérées.

Quant aux 29 mesures qui préparent le rondo, elles sont simples mais belles, et quant au *rondo* en lui-même, il dépasse de cent coudées ce que l'on entend habituellement sous ce nom. A l'exception des deux dernières pages, le mouvement est « allegretto moderato, » par conséquent, quand, pour faire étalage de virtuosité, on imprime à ce morceau une allure trop rapide, on altère sensiblement la pensée du maître. Par contre, on enlèvera le *prestissimo* de la fin tout à la fois avec une extrême délicatesse et avec une bravoure capable de vaincre, sans effort apparent, toutes les difficultés techniques. Convenablement exécutée, cette conclusion magistrale de la *Waldstein Sonate* produit une impression analogue à celle que l'on ressent à l'audition du final de la cinquième symphonie, de la seconde ouverture de *Léonore*,

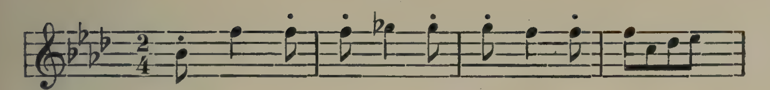
c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus noble et de plus grand dans le domaine de l'art musical.

De toutes les compositions de Beethoven, la **Sonate en Fa majeur** (op. 54) est peut-être la seule dont on puisse dire que le maître s'y montre décidément inférieur à lui-même. Les passages en octave du premier morceau (in tempo d'un menuetto) n'ont aucune signification précise, et le second morceau, un allegretto à $\frac{2}{4}$, est une espèce de *Toccate* sans grand intérêt.

Par un frappant contraste, la sonate qui suit égale, si elle ne les dépasse, les sonates en Ut ♯ mineur (op. 27) et en Ut majeur (op. 53). Généralement connue sous le nom d'*Appassionata,* la **Sonate en Fa mineur** (op. 57) est de la première à la dernière note un pur chef-d'œuvre. L'*allegro assai* du commencement éveille dans les âmes des impressions tour à tour poignantes, déchirantes même, mélancoliques, résignées ; il y a là des cris de révolte et des cris de douleur et puis aussi des chants tendrement émus :

Au reste, tout dans cet admirable morceau exprime, sous une forme absolument correcte, les mouvements tumultueux d'une âme agitée par des passions violentes ; l'habileté technique, le sens musical ne suffisent pas à rendre ce que renferment ces pages merveilleuses ; une extrême sensibilité est indispensable à quiconque veut mettre en pleine lumière la poésie de cette composition musicale.

L'*andante* en Ré bémol majeur, c'est l'apaisement succédant à la tempête ; le thème est d'inspiration religieuse, intime, profonde. Les variations qui l'accompagnent sont un heureux agrandissement ; développement habilement ménagé de la pensée initiale, elles la complètent sans la surcharger. Un strident accord arpégié, éclatant avec toute la soudaineté d'un coup de tonnerre, introduit le dernier morceau, un *allegro ma non troppo* où le caractère passionné de l'œuvre reparaît non moins saisissant qu'au début ; on remarquera en particulier ce chant qui semble exprimer les palpitations d'une âme angoissée :



et dont dont la répétition en octaves accentue l'émotion essentiellement pathétique qui s'en dégage. Le *presto* final avec ses accords plaqués aux sonorités puissantes, ses passages en arpèges roulant « fortissimo » comme une charge de cavalerie forme une péroraison admirable, singulièrement émouvante de l'ouvrage entier que l'on peut, sans exagération, mettre au nombre des monuments les plus considérables de l'art musical au dix-neuvième siècle.

La **Sonate en Fa dièze majeur** (op. 78), dédiée à la comtesse Thérèse de Brunswick, débute par une courte introduction *adagio cantabile;* ces quatre mesures ont beaucoup de charme.
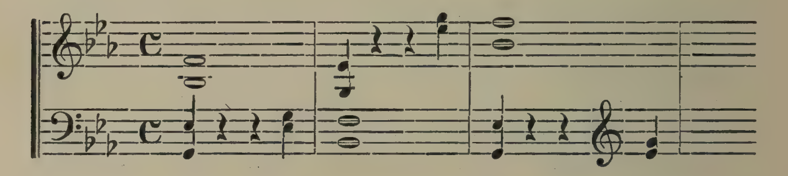
L'*allegro ma non troppo* qui suit est intéressant ; toutefois il ne présente pas la même richesse de développement ni la même originalité que d'autres compositions de Beethoven. Dans l'*allegro vivace*, le maître paraît même avoir cherché à se singulariser par des effets nouveaux plutôt qu'à se distinguer par la beauté artistique de la forme mélodique. L'exécution de cette sonate, qui n'a que deux morceaux, suppose un certain degré d'habileté technique de la part de l'exécutant.

Il n'en est pas de même de la **Sonate en Sol majeur** (op. 79); cette sonatine, coulée dans l'ancien moule classique, peut être recommandée à de jeunes élèves désireux de s'*initier* à l'étude de Beethoven. L'*andante* en Sol mineur a les allures d'un « Lied » sans paroles tout à la fois simple et mélodieux.

Composée à l'occasion d'un voyage de son élève et protecteur, l'archiduc Rodolphe, la **Sonate en mi bémol majeur** (op. 81) est le seul morceau pour piano dans lequel Beethoven ait précisé sa pensée par des notices inscrites en tête de chaque partie. Précédé d'un poétique adagio dont la mesure initiale est écrite sur le mot : *Lebewohl*, le premier allegro a pour titre : *Les adieux*. L'*andante expressivo* en Do

mineur a pour titre : *L'absence ;* le troisième et dernier morceau enfin, indiqué *vivacissimente* a pour titre : *Le retour*. Sur ces trois mots : les adieux, l'absence, le retour, l'imagination féconde de certains critiques allemands s'est donné libre carrière ; pour Marx, la sonate en Mi *b* majeur est « un épisode en trois phases dans la vie d'un couple amoureux. » Dans sa sobriété, le texte original réduit en poussière cette fantaisie romanesque ; voici en effet ce qu'on lit sur le manuscrit de Beethoven, avant le premier morceau : « *L'adieu*, pour le départ de S. A. I. l'archiduc Rodolphe, le 4 mai 1809, » et avant le finale : « Pour l'arrivée de S. A. I. l'archiduc Rodolphe, le 30 janvier 1810. » Ainsi se trouvent fixées l'occasion et l'époque exactes de la composition de cette œuvre qui, sans avoir l'ampleur de l'*Appassionata*, n'en est pas moins une des productions les plus exquises de la seconde manière du maître.

Les dernières mesures du premier allegro offrent une particularité qui mérite d'être relevée ; évidemment dans le but de rendre sensible ce qu'il y a de déchirant dans la séparation, Beethoven forme un seul accord de la tonique et de la dominante :
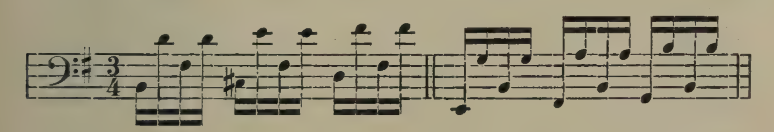


Cette combinaison étrange produit réellement un effet *déchirant* que les pianistes s'efforcent d'atténuer par l'emploi de la pédale ; c'est à tort ; l'effet obtenu est déconcertant, mais il a été voulu du maître et la volonté du maître doit être respectée.

Une autre observation à faire, c'est que dans cette sonate, Beethoven emploie simultanément, pour l'indication des mouvements, les locutions italiennes consacrées par l'usage et des locutions allemandes ; c'est ainsi qu'il traduit : « An-

dante expressivo » par « In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck » et « vivacissimente » par « Im lebhaftesten Zeitmasse. »

L'archiduc Rodolphe, cardinal d'Olmütz, à qui la sonate est dédiée, était un pianiste distingué. De Lenz, qui l'a entendu jouer la sonate op. 106 de Beethoven, dit que « son jeu était lié, sans nuances, mais sombrement grandiose ; » il l'appelle « un athlète sur son piano. » Beethoven avait pour l'archiduc une grande estime, ce dont il a fourni la preuve en lui dédiant, outre la sonate en Mi *b*, celle en Si *b* majeur (op. 106), son plus beau trio (en Si *b* majeur), ses concertos en Sol majeur et en Mi bémol majeur, sa messe en Ré majeur.

La **Sonate en Mi mineur** (op. 90), dédiée au comte de Lichnowsky, est la dernière qui appartienne au second style de Beethoven. Cette courte sonate, en deux parties, paraît être un écrit de circonstance motivé par les amours du comte pour une actrice. Le maître lui-même disait que le premier morceau pourrait s'appeler : *Kampf zwischen Kopf und Herz* (combat entre la tête et le cœur), et le second : *Conversation mit der Geliebten* (conversation avec l'aimée). Malgré son caractère occasionnel, la sonate en Mi mineur mérite d'être étudiée avec soin ; la première partie est très vivante, très animée ; le rondo en Mi majeur est une pierre précieuse ciselée avec un art achevé. L'exécution de ce morceau ne présente pas de difficultés exceptionnelles sauf dans un court passage de la première partie où l'accompagnement par la main gauche :



présente des écarts d'autant plus malaisés à exécuter proprement qu'ils doivent l'être avec autant de prestesse que de légèreté.

Si dans la sonate précédente Beethoven avait adopté la terminologie allemande à côté de la terminologie italienne, dans celle-ci, il se contente de la première et supprime la seconde. Le mouvement de l'*allegro* est indiqué en ces termes : « Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck, » et celui du *rondo* dans les termes que voici : « Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen. » La longueur et le vague de ces indications (d'ailleurs parfaitement énigmatiques pour les personnes qui ne comprennent pas l'allemand) plaide en faveur de la terminologie habituelle dont la conservation a, du reste, reçu une consécration solennelle par un vote du congrès d'histoire de la musique réuni à Paris du 23 au 28 juillet 1900.

Parmi les autres compositions intéressant la littérature pianistique qui se rattachent à la même période de l'activité du maître, il faut mentionner :

A. **Pour piano seul** :

L'**andante** en Fa majeur primitivement destiné à la *Waldstein Sonate* (op. 53). Le motif principal respire le calme le plus auguste et la phrase incidente en Ré bémol est d'une exquise limpidité. Le génie de Beethoven se révèle encore dans toute la partie en Si *b* majeur qui, d'un bout à l'autre, est remarquablement belle.

Des **variations** ; plusieurs séries. — Six variations dédiées à la princesse Odescalchi (op. 34) ; variations dédiées au comte de Lichnowsky (op. 35) ; variations en Ré majeur (op. 76) ; 33 variations, sur une valse (op. 120) ; un nombre assez considérable de variations sur des airs d'opéras, ne portant pas de chiffres d'œuvre. Ces compositions, de valeur très inégale, sont à peu près complètement tombées dans l'oubli. Il en est de même des *marches* et de la musique de danse de Beethoven.

Les **Bagatelles** (op. 33), renferment quelques morceaux où l'on retrouve un reflet du génie du maître.

La **Fantaisie** (op. 77) et la **Polonaise** (op. 89) en Do majeur sont intéressantes à divers égards, mais ne se jouent plus.

Par contre les **Rondos** en Do majeur et en Sol majeur (op. 51) ont encore de l'attrait ; le second, supérieur au premier, offre de nombreux éléments d'intérêt.

B. **Pour piano et violon :**

Les **Sonates** pour piano et violon (op. 30, 47, 96) sont des modèles du genre ; toutefois parmi ces sommets de l'art musical, il y en a deux qui s'élèvent à une altitude exceptionnelle et qui dominent tous les autres de leur majestueuse splendeur, ce sont :

a) La **Sonate en Do mineur** (Nº 2 de l'op. 30) dédiée à l'empereur Alexandre Ier. La partie de piano, très chargée, offre de sérieuses difficultés d'exécution. L'œuvre entière, d'un accent très dramatique, est admirablement belle.

b) La **Sonate en La mineur** (op. 47) dédiée à Kreutzer ; c'est le morceau de prédilection des violonistes virtuoses. La partie de piano est également intéressante.

Dans le même ordre de compositions, il faut encore citer le superbe *adagio* de la sonate en La majeur (Nº 1 de l'op. 30), et le délicieux *minuetto* de la sonate en Sol majeur (Nº 3 de l'op. 30).

C. **Pour piano, violon, violoncelle :**

Deux *trios* dédiés à le comtesse Erdödy, le premier en Ré majeur, le second en Mi bémol majeur (op. 70), sont au nombre des meilleures compositions du maître ; le premier surtout dont le *Largo* en Ré mineur est prodigieux.

Le *trio* en Si bémol majeur (op. 97), dédié à l'archiduc Rodolphe, l'emporte de beaucoup sur tout ce qui a été écrit en ce genre. De Lenz, qui divague parfois, a jugé sainement quand il a dit : « Ce trio... est le miracle de la musique d'ensemble du piano, une de ces créations complètes comme on en rencontre de siècle en siècle dans les arts. » Le troisième morceau, un *andante cantabile* en Ré majeur est une hymne dont les variations n'altèrent aucunement le caractère profondément religieux. La partie de piano ne saurait être confiée à un simple pianiste-accompagnateur ; elle ne peut être convenablement tenue que par un artiste de race.

Les deux trios en Si bémol et Mi bémol, sans chiffres d'œuvre, sont de la jeunesse de Beethoven ; ils ont été publiés après la mort du maître et n'ajoutent rien à sa gloire. Il en est de même des *variations* pour piano, violon et violoncelle en Mi *b* majeur (op. 44) et de celles en Sol majeur (op. 121).

D. **Pour piano et orchestre** :

Une **fantaisie** pour piano, orchestre et chœurs (op. 80) et les trois **concertos** : (op. 37) en Do mineur (op. 58), en Sol majeur et (op. 73) en Mi bémol majeur, se rangent seuls sous cette rubrique. Dédié au prince de Prusse Louis-Ferdinand, le concerto en Do mineur renferme des beautés de premier ordre, mais le concerto par excellence, celui que l'on pourrait appeler le *grand* concerto, c'est le cinquième et dernier, celui en Mi bémol majeur, dédié à l'archiduc Rodolphe. Tout, dans cette œuvre grandiose, porte la marque du génie le plus puissant qui ait jamais éclairé le monde musical de ses rayons ; la phrase du début a la majesté d'un portail de cathédrale, tandis que la gamme descendante en Si majeur de l'adagio est, malgré sa simplicité, d'une élévation, d'une limpidité idéales.

Les premières mesures du rondo final, qui se rattachent directement à l'adagio, sont d'une saisissante originalité.

Si l'on observe que, durant la même période, Beethoven a composé sept *symphonies* à grand orchestre, toutes remarquables et parmi lesquelles la seconde, en Ré majeur, la troisième en Mi *b* majeur (héroïque), la cinquième en Do mineur, la sixième en Fa majeur (pastorale), la septième en La majeur (dont l'allegretto est immédiatement devenu populaire) constituent autant de chefs-d'œuvre qui n'ont jamais été égalés, un *opéra*, *Fidelio*, la *Victoire de Wellington à la bataille de Vittoria*, la musique des *Ruines d'Athènes*, l'ouverture du *Roi Etienne*, de la *musique de chambre*, quatuors, quintette, etc., un *oratorio*, le *Christ au mont des Oliviers*, une *messe* en Do majeur, un nombre relativement considérable de *morceaux de chant* avec accompagnement de piano, ariettes, *Lieder*, parmi lesquels les chants *A l'amie absente*

occupent une place d'honneur, on se convaincra, non seulement que, durant les quatorze premières années du dix-neuvième siècle, Beethoven est parvenu au point culminant de son activité créatrice, soit sous le rapport de la fécondité, soit sous celui de la perfection artistique, mais aussi que cette époque représente un moment unique dans l'histoire de l'art musical.

* * *

Les dernières années de la vie du maître furent lamentables; pauvreté, maladie, déceptions, déchirements de cœur, rien de tout cela ne lui fut épargné. Quelques brèves indications suffiront à mettre en évidence les tortures physiques et morales que le malheureux Beethoven eut à subir au soir de son existence.

Le contrat signé par l'archiduc Rodolphe, le prince Kinski et le prince Lobkowitz assurait la position financière du compositeur; malheureusement, en 1812, le prince Kinski mourait d'une chute de cheval et, en 1816, le prince Lobkowitz le suivait dans la tombe; ces deux décès eurent non seulement pour conséquence une réduction sensible de la rente annuelle précédemment garantie à Beethoven, mais aussi des procès qui, ajoutés à celui soutenu contre Maëlzel (l'inventeur du métronome), contribuèrent à aigrir son caractère. Jusqu'à la fin de sa carrière, le maître fut aux prises avec des soucis sans cesse renaissants.

A des difficultés pécuniaires parfois singulièrement angoissantes s'ajoutaient les tristesses occasionnées par une surdité croissante. Celle-ci se manifestait parfois dans des circonstances particulièrement émouvantes; en voici un exemple caractéristique mentionné par Mme Audley dans sa biographie de Beethoven :

Il s'agissait d'une reprise de *Fidelio;* le compositeur dirigeait l'orchestre; Schindler a raconté dans les termes suivants le douloureux épisode qui se produisit à cette occasion :

« Sur la demande de Beethoven, écrit Schindler, je l'accompagnai à la dernière répétition. L'ouverture en Mi majeur (la dernière), marcha parfaitement, car la phalange exercée des musiciens se comportait comme un seul homme, suivant sa coutume, en dépit des hésitations visibles du directeur. Mais, dès le duo entre Marcelline et Jaquino, on s'aperçut que Beethoven n'entendait point ce qui se passait sur la scène. Il retardait considérablement le mouvement et tandis que l'orchestre restait avec lui, les chanteurs allaient de l'avant. A l'endroit où l'on entend frapper à la porte de la prison, tout se débanda. Le chef d'orchestre, Umlauf, proposa un temps d'arrêt, sans en donner la raison, et après quelques pourparlers avec les chanteurs, on reprit *Da Capo*. Le duo recommença, et aussitôt le défaut d'ensemble se fit de nouveau sentir ; aux coups frappés à la porte, le même désarroi eu lieu. Il fallut faire une seconde pause. L'impossibilité de continuer sous la direction du compositeur était évidente ; mais comment, de quelle manière le lui révéler ? Ni l'administrateur Duport, ni le maître de chapelle Umlauf ne voulaient lui dire : « Retire-toi, pauvre infortuné, tu ne » peux plus diriger. » Quant à lui, inquiet, agité, il se tournait à droite et à gauche pour interroger les visages et savoir d'où venait l'obstacle. Mais partout, silence profond. Alors il m'appela. Quand je fus près de lui, il me tendit son portefeuille et me fit signe d'écrire. Je traçai vivement ces mots : « Je vous prie de ne pas continuer davantage, je vous expli- » querai pourquoi à la maison. » D'un bond il sauta dans le parterre, courut jusque chez lui sans s'arrêter. En entrant, il se jeta sur un sopha, se couvrit le visage de ses deux mains et demeura ainsi jusqu'au moment de se mettre à table. Mais là encore, il ne prononça pas un mot, conservant l'attitude de l'abattement le plus complet, de la douleur la plus profonde. »

Après avoir consigné ces faits navrants, Schindler ajoute : « Dans tout le cours de mes longs rapports avec Beethoven, je ne trouve rien qui puisse se comparer à ce jour de no-

vembre ; quelles qu'eussent été jusqu'alors les contrariétés, les souffrances morales ou physiques qu'il eût éprouvées, elles ne l'abattaient que temporairement ; il se relevait assez vite, et alors, retrouvant la fermeté de sa démarche, redressant la tête, il rentrait dans la pleine possession de son génie. Ce dernier coup ne ressemblait pas aux autres, il ne s'en releva jamais. »

Les déceptions ne furent pas épargnées au puissant lutteur. Il avait compté sur la mise en souscription de la *Missa solennis* pour lui créer quelques ressources ; huit souscripteurs seulement répondirent à son appel. Plus tard, le résultat financier du premier concert dans lequel fut exécutée la symphonie avec chœurs fut pour le maître un cruel désillusionnement ; on raconte qu'en voyant le compte de la caisse il perdit connaissance. Un second concert fut plus désastreux encore, à tel point que l'administration subit un déficit de 800 florins.

Mais ces épreuves, auxquelles Beethoven était de force à résister, ne sont pas à comparer à celles dont il fut redevable à la conduite indigne de sa belle-sœur et de son neveu, Louis Beethoven ; sur ce sujet, il faut entrer dans quelques détails.

En novembre 1815, Beethoven perdait son frère Charles qui, avant de mourir, lui confia la tutelle de son fils Louis, alors âgé de huit à neuf ans ; prenant ses devoirs au sérieux, le maître traita son pupille avec une sollicitude toute paternelle. Redoutant l'influence de la mère dont la moralité était plus que discutable, Beethoven prit l'enfant complètement sous sa direction. La mère fit opposition ; plainte fut portée ; de là procès qui, par suite de complications imprévues, se prolongea pendant cinq ans. Des juges, « d'une impartialité douteuse, » suspendirent Beethoven de ses fonctions de tuteur, mais celui-ci ayant fourni les preuves de l'inconduite de sa belle-sœur, la cour, mieux informée, le rétablit dans ses droits et interdit à la veuve toute immixtion dans l'éducation de son enfant.

Débarrassé de celle qu'il appelait : « la reine de la nuit, »

Beethoven combla son neveu de ses bienfaits ; au lieu de s'en montrer reconnaissant, le misérable abreuva son oncle de tourments ; non seulement, faute de travail, il échoua successivement tous ses examens, mais craignant de sortir avec honte de l'Institut, il tenta de se suicider ; quoique désespéré, Beethoven lui écrivit : « Mon cher fils ! qu'il n'en soit plus question ! Viens dans mes bras ; tu n'entendras plus une seule parole de reproche.... Tu seras reçu avec tendresse, comme toujours.... Viens donc, viens sur le cœur fidèle de ton père Beethoven. »

Le grand compositeur avait un frère, Jean Beethoven, qui s'était enrichi par des fournitures aux hôpitaux français pendant la guerre de 1809. Etabli à Gneisendorf, près Krems, il proposa de recevoir chez lui le jeune Louis jusqu'à ce qu'on lui eût trouvé une occupation en rapport avec ses aptitudes ; l'offre fut acceptée et Beethoven, accompagné de son neveu, se rendit à Gneisendorf où il écrivit la quatrième partie de l'un de ses derniers quatuors, op. 130.

Le séjour du maître à Gneisendorf fut fatal ; l'appartement qu'il occupait était humide, la nourriture qu'on lui servait était mal préparée ; en outre, Louis Beethoven se conduisit d'une façon telle que pour éviter des démêlés avec la justice, il fallut revenir promptement à Vienne. « Le temps était froid et mauvais, raconte Mme Audley, le *frater* Jean refusa de prêter une voiture fermée, et Beethoven, obligé de faire le trajet jusqu'à Krems en voiture découverte, y gagna un refroidissement d'entrailles qui, dès l'abord, prit un caractère inquiétant. Ce fut le préliminaire de la maladie à laquelle il devait succomber. Le retour à Vienne s'effectua dans ces fâcheuses conditions. Le 2 décembre 1826, il rentra dans son appartement, au second étage d'une maison située sur le glacis du faubourg de Wæhring, et connue sous le nom de Schwartz Spanier-Haus ; il ne devait plus en sortir vivant. »

Atteint d'hydropisie, Beethoven subit une première ponction le 18 décembre, une seconde le 8 janvier 1827, une troisième le 28 du même mois. Affaibli par ces opérations suc-

cessives, se demandant comment, dans le cas où sa maladie se prolongerait, il subviendrait à ses dépenses et à celles de son neveu, Beethoven s'adressa à la Société philharmonique de Londres qui, précédemment, avait offert de donner un concert à son bénéfice. Les musiciens anglais furent généreux ; immédiatement une somme de cent livres sterling fut envoyée au maître pour faire face aux dépenses occasionnées par sa maladie. Beethoven se montra très reconnaissant des témoignages de sympathie qui lui venaient d'Angleterre ; il s'en exprima en termes émus dans une lettre à Moscheles, datée du 18 mars 1827, la dernière qu'il ait écrite. A partir de ce jour, le mal fit des progrès foudroyants ; L. Nohl raconte comme suit les péripéties de cette lente et douloureuse agonie. (Nous abrégeons son récit.)

« Schindler garda la lettre à Moscheles quelques jours, parce que d'un instant à l'autre on redoutait une issue fatale. Les douleurs étaient d'une extrême intensité, surtout depuis que la blessure s'était ouverte d'elle-même. Cependant, même dans ces circonstances, Beethoven n'oubliait ni ses amis ni ses devoirs. Ce même 18 mars, Schindler l'affirme de la manière la plus précise, la dédicace de l'op. 135 fut décidée en faveur de Jean Wolfmeyer. »

. . . .

Le 24 mars, Schindler écrit à Moscheles : « Il n'y a plus rien à attendre. Depuis huit jours, Beethoven repose immobile, comme s'il était mort ; de temps en temps, il réunit ses forces et demande quelque chose. Son état est affreux et exactement tel que nous l'avons lu dernièrement du duc York. Il est constamment dans un état d'hébêtement, la tête penchée sur la poitrine, regardant une tache pendant des heures ; ils ne reconnaît que rarement même ses meilleures connaissances, à moins qu'on ne lui dise leurs noms. Bref, c'est horrible à voir et cette situation ne peut pas se prolonger au delà de quelques jours, car, depuis hier, toutes les fonctions du corps ont cessé. »

Le jour où Schindler adressait à Moscheles les lignes qui

précèdent (24 mars), il se rendit auprès de Beethoven qu'il trouva dans un tel état de faiblesse qu'il ne put échanger que deux ou trois paroles avec lui. Le testament ayant été signé la veille, « il ne nous restait plus qu'un désir, écrit Schindler, c'était de réconcilier le mourant avec le ciel et de montrer en même temps au monde qu'il avait terminé sa vie en véritable chrétien. » On engagea Beethoven au nom de tous ses amis à recevoir les saints sacrements, à quoi il répondit paisiblement, mais fermement : « Je le veux. »

Schindler écrivit quelques mots que Beethoven lut lentement et en réfléchissant ; son visage était comme transfiguré ; il tendit cordialement la main à Schindler et dit sérieusement : « Faites venir un prêtre. » Après cela il demeura tranquille, puis il prononça ses prières avec une pieuse résignation ; se tournant ensuite vers ses amis qui entouraient son lit de souffrance, il leur adressa ces paroles : « Plaudite amici, finita est comœdia ! »

D'autre part, il résulte du témoignage des personnes présentes que la cérémonie de l'extrême-onction s'accomplit « de la façon la plus édifiante, » et que Beethoven dit au prêtre qui l'avait administré : « Je vous remercie, monsieur l'ecclésiastique ; vous m'avez consolé. »

Beethoven exprima encore sa reconnaissance pour la Société philharmonique de Londres ; à midi quarante-cinq minutes, on apporta du vin de Mayence, impatiemment attendu ; Schindler posa deux bouteilles sur le lit ; Beethoven les regarda et s'écria : « Dommage, dommage !... Trop tard. » Ce furent ses dernières paroles ; immédiatement il tomba dans une telle agonie qu'il ne put plus émettre aucun son quelconque. « Son corps vigoureux, raconte G. de Breuning, ses poumons livraient un combat de géant contre la mort qui approchait, foudroyante. Le spectacle était terrifiant. Bien qu'on sût que le malheureux ne souffrait plus, on ne pouvait se défendre d'un sentiment d'effroi en constatant que cette noble nature était devenue irrévocablement la proie des puissances de destruction. »

. . . .

Le terrible combat se prolongea jusqu'au 26 mars ; ce jour-là, dès le matin, le temps était orageux ; l'organisme du mourant subissant l'influence d'une atmosphère chargée d'électricité, les douleurs qu'il ressentait parvinrent à leur paroxysme.

Vers cinq heures du soir, l'orage éclata ; c'est au milieu d'une véritable convulsion de la nature, à la lueur des éclairs, au roulement du tonnerre, au crépitement de la grêle que Beethoven rendit son âme à Dieu ; c'était le 26 mars 1827, à cinq heures quarante-cinq du soir. Lorsque Schindler et Breuning entrèrent dans la chambre du défunt, on les accueillit en ces mots : « Tout est accompli. » Schindler ajoute : « Nous bénîmes Dieu pour la fin de ses souffrances. »

L'acte de décès fut rédigé en ces termes : « Nom du défunt : Louis van Beethoven ; condition : musicien-compositeur ; état et âge : célibataire, cinquante-six ans. » L'héritier étant absent, les scellés furent posés en présence de de Breuning et des docteurs Bach, Schindler et Rau. L'autopsie révéla de graves désordres dans plusieurs organes importants.

Vienne fit à son grand musicien de splendides funérailles ; plus de 20 000 personnes se réunirent devant la maison mortuaire. Huit artistes de l'opéra chantèrent un choral et portèrent le cercueil orné d'innombrables couronnes jusqu'à l'église voisine de l'Alser. Les cordons du poêle étaient tenus à droite par Eybler, Hummel, Seyfried, Kreutzer, à gauche par Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher, Würfel. Les élèves du Conservatoire accompagnaient, portant des bouquets de roses blanches et de lilas. Au nombre des porteurs de cierges, on remarquait : Böhm, Czerny, David, Lablache, Grillparzer, F. Schubert, Schuppanzigh, etc. Le convoi était précédé de seize chanteurs et de quatre trombonistes exécutant un *Miserere* que Beethoven avait composé en 1812 pour le maître de chapelle Glöggl, à Linz.

A l'église, les seize chanteurs chantèrent un *Libera me* de Seyfried. Le cercueil fut ensuite conduit au cimetière sur un

char de parade attelé de quatre chevaux. Un discours fut prononcé en dehors du champ du repos, celui-ci étant trop exigu pour contenir la foule des assistants. Ainsi que, dix-huit ans plus tard, un orateur put le dire à l'occasion de l'érection d'un premier monument consacré à la mémoire du maître : « Ce ne fut pas une épouse affligée, un fils, une fille, ce fut un monde entier qui pleura sur son tombeau. »

* * *

Les œuvres appartenant à la troisième période de la vie de Beethoven : 5 sonates pour piano, 2 sonates pour piano et violoncelle, des ouvertures, des quatuors, la Messe en Ré et la symphonie avec chœurs, ont longtemps passé pour incompréhensibles et pour à peu près inexécutables. Rendues intelligibles par l'exécution éminemment artistique d'interprètes tels que H. de Bülow, Mortier de Fontaine pour les sonates de piano, les sociétés de quartettistes auxquelles les frères Müller, les violonistes J. Becker, en Allemagne, Maurin, en France, et, de nos jours, le maître par excellence du violon, Joseph Joachim ont donné leur nom pour les quatuors, les grands orchestres de Paris et de Berlin pour la symphonie avec chœurs, elles ont été envisagées comme la manifestation la plus haute du génie du maître, comme inaugurant une conception absolument originale de l'art musical, plus que cela, comme un nouvel évangile de l'humanité.

Ici, de même qu'en bien d'autres domaines, la vérité doit être cherchée à égale distance des extrêmes ; les œuvres de la troisième période de Beethoven s'éloignent plus que les précédentes des formes *conventionnelles* de l'art, mais elles ne constituent pas un art nouveau, sans relation avec le passé ; elles sont le fruit d'une évolution, non d'une révolution de la pensée. Sous l'impulsion irrésistible de son génie créateur, Beethoven a élargi les anciens cadres, il ne les a pas brisés ; ses dernières compositions renferment des beautés jusqu'alors insoupçonnées, mais il faut reconnaître qu'elles renferment aussi des longueurs, des obscurités et surtout
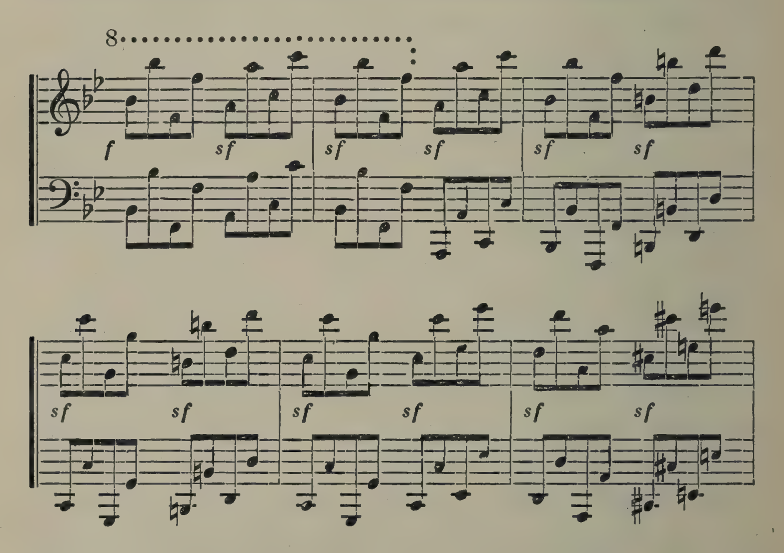
des pages difficiles à interpréter ; c'est le cas pour les sonates, pour les quatuors, et dans des proportions exceptionnelles pour la *Symphonie avec chœurs*, où les voix humaines, assimilées aux instruments, sont obligées d'accomplir de véritables tours de force.

La première des sonates pour piano appartenant au troisième style de Beethoven, la **Sonate en La majeur** (op. 101) est dédiée à la baronne Dorothée Ertmann, pianiste de très grand mérite. L'*allegretto* du début est d'un charme exquis ; les longs passages syncopés produisent un effet remarquable ; l'impression dominante est celle du calme, de la sérénité.

Le second morceau, un *Vivace alla marcia* en Fa majeur, n'a guère d'une marche que le nom ; il demande à être exécuté avec beaucoup de décision, ce qui lui donne une allure triomphante d'autant plus accentuée qu'elle contraste avec ce qui précède et avec ce qui suit. En effet, les 20 mesures d'*adagio* (langsam und sehnsuchtsvoll) ont, avec plus de gravité, le même caractère de calme et de sérénité que le premier morceau. Ecrit en La mineur, ce court intermède conduit par un heureux rappel du thème initial à l'*allegro* final, en La majeur, de toutes les parties de la sonate celle qui porte le plus fortement l'empreinte de la troisième manière du maître. Comme la marche, ce final doit être joué avec « résolution » (mit Entschlossenheit, suivant l'indication du compositeur lui-même). Une interprétation intelligente peut seule faire de cette page, en apparence aride, une œuvre réellement belle.

La **Sonate en Si *b* majeur** (op. 106), dédiée à l'archiduc Rodolphe, est une des compositions les plus caractéristiques de la troisième manière du maître. Commencée en avril 1818 et achevée dans le courant de l'été de la même année, cette œuvre appartient à une des époques les plus troublées de la vie de Beethoven. On y trouve, dans l'*adagio* surtout, l'écho de ses souffrances en même temps que de cette confiance indéracinable, qui, en septembre 1817, lui faisait écrire : « Dieu entendra bien ma prière et me délivrera encore une

fois d'une si grande adversité; comme dès mon enfance, plein de confiance en Dieu, je l'ai servi fidèlement, faisant le bien partout où je le pouvais, maintenant je me confie entièrement en lui seul et j'espère que dans toutes mes angoisses le Tout-Puissant ne me laissera pas périr. » Le premier *allegro* a des accents victorieux qui s'affirment dès l'entrée par des accords plaqués d'un puissant effet, et d'une manière plus saisissante encore dans la magnifique péroraison de ce morceau, en particulier dans le passage en octaves :
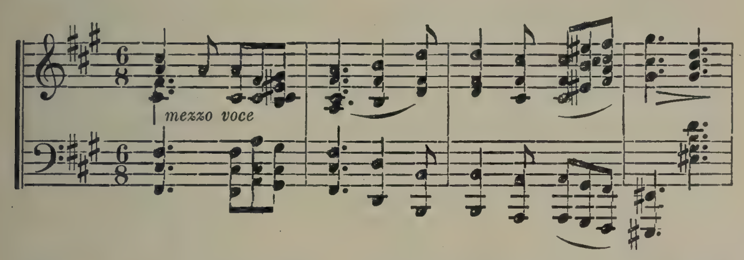


qui a la fière allure que l'on rencontre souvent dans les ouvertures et les symphonies de Beethoven.

Le *scherzo* (assai vivace), en Si *b* majeur, a tout le pittoresque, l'humour qui convient à ce genre de compositions musicales ; on remarquera sans peine une réminiscence frappante des premières mesures de ce scherzo dans le début de l'*allegro vivace* de la symphonie (op. 107) de Mendelssohn.

Le savant biographe de Beethoven, L. Nohl, définit d'un seul mot **une prière**, l'*adagio sostenuto* de la sonate en Si *b* majeur (op. 106). Tous les éléments essentiels de la prière sont effectivement exprimés dans ces pages émues qui, en

dépit de l'effort artistique qu'elles révèlent semblent avoir jailli spontanément des profondeurs de l'âme. Tandis que l'accent de la résignation est sensible dans la phrase initiale :



celui de la supplication ardente, passionnée ne l'est pas moins dans le passage syncopé que voici :

cresc. *con grand' espress.*

p cresc.

Enfin l'accent de la confiance paisible, sereine apparaît à plusieurs reprises dans des phrases en majeur d'une suave beauté.

Introduit par un *largo* qui se transforme en un *allegro*, puis en un *prestissimo*, le dernier morceau de la sonate, un *allegro risoluto*, est écrit en style fugué ; ce final qui ne compte pas moins de onze pages est d'une exécution difficile ; seul un virtuose doublé d'un musicien de tempérament peut en donner une interprétation satisfaisante.

D'une manière générale, on observera que dans cette sonate Beethoven s'est montré prodigue de difficultés techniques qui, pour être vaincues, supposent de la part de l'exécutant un mécanisme très développé.

Non seulement la sonate op. 106 n'est à la portée que des pianistes hors pair, mais on s'exposerait à lui faire tort en la produisant devant le public mêlé des salles de concert ; pour l'apprécier à sa véritable valeur une culture musicale dépassant celle de la plupart des dilettantes est nécessaire.

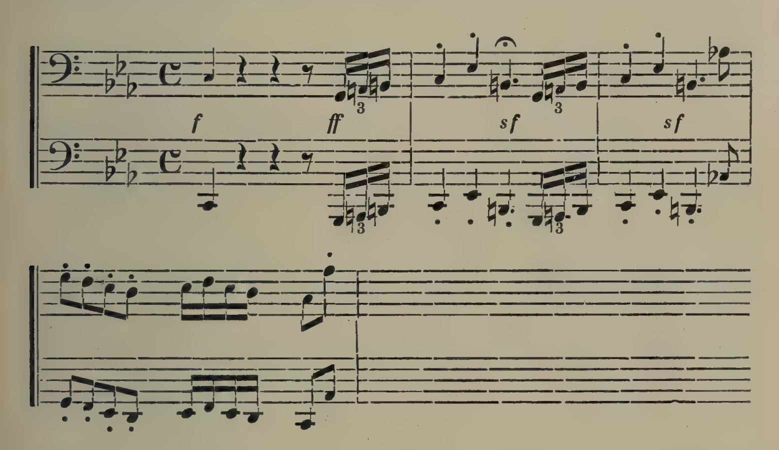
La **Sonate en Mi majeur** (op. 109), dédiée à Mme Maximilienne Brentano, commence par un *vivace ma non troppo* deux fois interrompu par un *adagio expressivo ;* la seconde partie, en Mi mineur, est un *prestissimo* dont le sens est plus aisé à saisir que celui du premier morceau. La sonate se termine par un *andante* varié ; sans avoir la même portée que celles de la sonate en La bémol majeur, op. 26, les variations de la sonate, op. 109, sont agréables à jouer ; la sixième, avec ses longues séries de trilles à la main droite et à la main gauche, est difficile à exécuter.

Parmi toutes les œuvres pour piano appartenant au troisième style de Beethoven, la **Sonate en La bémol majeur** (op. 110), est la plus intelligible, du moins dans ses deux premières parties. Le *moderato cantabile* du début est d'inspiration très poétique et l'*allegro molto* qui le suit est des plus entraînants.

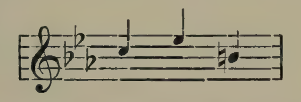
Précédée d'un *récitatif* et d'une *arioso dolente* en La bémol mineur qui évoquent l'image des scènes les plus poignantes

de *Fidelio*, la dernière partie est une *fugue* (allegro ma non troppo) qui, sans dépasser les œuvres analogues de Bach, possède cependant toutes les qualités propres à ce genre de morceaux.

Dédiée à l'archiduc Rodolphe, la **Sonate en Do mineur** (op. 111), la dernière que Beethoven ait écrite, commence par une introduction qui, à elle seule, est un pur chef-d'œuvre. Empreinte de majesté, elle doit être jouée majestueusement, ainsi que l'indique le terme de *mæstoso*, inscrit par Beethoven. Un roulement de tonnerre à la basse (allegro con brio e appassionato) conduit à la première partie, dont le début :



est saisissant ; immédiatement *empoigné*, on est littéralement entraîné par les prodigieux développements que le maître a donnés à cette phrase si simple, mais si impressive :



qui reparaît sans cesse sous diverses formes et dans diverses tonalités, mais toujours comme emportée par un souffle de tempête. Cette page extraordinaire peut être hardiment placée à côté du premier allegro de la cinquième symphonie (en Ut mineur). Les dernières mesures qui semblent devoir traduire

le calme après l'orage (qu'il s'agisse des bouleversements de l'âme ou de ceux de la nature), servent de transition naturelle au second et dernier morceau, un *adagio* en Ut majeur que Beethoven a qualifié du nom d'*ariette*. Le thème, dans la seconde manière du maître, est d'une grâce intime tout à fait charmante ; les variations qui l'accompagnent constituent par contre un spécimen bien caractérisé de la troisième manière de Beethoven ; la dernière surtout dépasse le cadre traditionnel de la *variation*, soit par la façon de traiter la pensée fondamentale, soit par l'étendue, on pourrait même dire par la prolixité des développements ; le compositeur paraît s'abandonner à son inspiration sans se soucier aucunement de lui fixer des limites quelconques ; laissant libre cours à sa faculté créatrice, il note les combinaisons rythmiques, mélodiques, harmoniques qui se présentent à son esprit sans songer au travail de concentration indispensable pour qu'une œuvre d'art s'impose à l'opinion publique. La dernière sonate de Beethoven, comme la plupart des compositions qu'il a écrites vers la fin de sa carrière, n'est pas populaire, mais elle a le mérite d'ouvrir une échappée sur une étape nouvelle de l'art musical. En outre, correctement jouée et intelligemment interprétée, elle apparaît comme une révélation éminemment artistique du génie de Beethoven parvenu au point le plus élevé de son épanouissement.

Outre les sonates, Beethoven a composé, durant la dernière période de sa vie, des *Variations* et des *Bagatelles*. Les œuvres capitales de l'époque sont les derniers *quatuors* (op. 127, 130, 131, 132, 135), la musique des *Ruines d'Athènes*, des ouvertures, et, dominant le tout : la *Messe en Ré* (op. 123) et la *Symphonie avec chœurs* (op. 125), œuvre gigantesque au pied de laquelle le maître aurait pu écrire : « Exegi monumentum ære perennius. » Abstraction faite de toute considération étrangère à l'art, on peut affirmer que la symphonie avec chœurs annonce l'aurore de temps nouveaux.

La maison Breitkopf et Hærtel a publié une excellente édition des œuvres de Beethoven pour piano ; les concertos ont paru en

partition chez Peters, à Leipzig. Une édition correcte et à bon marché des sonates pour piano revisées par Liszt a été publiée par Holle à Wolfenbüttel ; Moscheles en a publié une autre chez E. Hallberger à Stuttgart.

Parmi les nouvelles éditions, il faut citer : J.-G. Cotta, sonates et autres œuvres, 5 volumes (Faisst et Lebert) ; les deux derniers volumes ont été rédigés et accompagnés de remarquables introductions, analyses, observations par Hans de Bülow. Les collections de Litolff, de Peters renferment les concertos, sonates, variations, quartettes, duos, trios, etc., au complet. On doit particulièrement recommander l'édition des concertos pour piano publiée par F. Kullak, chez Steingräber, à Leipzig.

* * *

Beethoven ne fut pas seulement grand compositeur, il fut aussi un des meilleurs pianistes de son temps. A vrai dire, son jeu laissait parfois à désirer au point de vue de la délicatesse, de la correction, ce qui tenait en partie à la structure de sa main ; ayant tous les doigts d'égale longueur, il était d'une extrême maladresse ; mais le maître rachetait ces imperfections d'ordre purement technique par l'expression intense qu'il mettait dans l'interprétation de ses propres œuvres. L'Anglais John Russell qui, au cours d'un voyage en Allemagne, eut l'occasion d'entendre Beethoven, raconte qu'il avait l'air d'un magicien qui conjure lui-même les esprits dont il se sent possédé.

Au reste, dans son enseignement, Beethoven attribuait plus d'importance à l'interprétation intelligente d'un morceau qu'à son exécution parfaitement correcte. Un de ses rares élèves, Ries, écrit à ce sujet : « Lorsque je manquais quelque chose dans un passage, lorsque j'attaquais incorrectement certaines notes ou certains sauts qu'il voulait bien enlevés Beethoven faisait rarement une observation ; seulement lorsque je laissais à désirer dans l'expression, dans les crescendos, dans le caractère à donner au morceau, il était hors des gonds, parce que, comme il le disait lui-même, dans le premier cas il n'y avait qu'un accident, tandis que dans le

second il y avait défaut de connaissance, de sentiment ou d'attention. » Quoique Beethoven n'aimât pas à donner des leçons, il était d'une patience admirable, faisant répéter plus de dix fois le même passage sans trahir la moindre lassitude.

Comme chef d'orchestre, le grand musicien paraît avoir été décidément inférieur. Voici le portrait qu'un de ses contemporains, le maître de chapelle Seyfried, a tracé de Beethoven maniant la baguette de directeur : « Dans l'art de diriger, notre maître ne saurait être proposé comme modèle, et souvent l'orchestre était obligé de prendre garde de ne point se laisser égarer par son mentor ; Beethoven n'avait de sens que pour ses propres compositions et constamment il s'efforçait d'en dépeindre l'expression voulue par les gestes les plus variés. Il lui arrivait fréquemment dans des passages *forte* d'abaisser sa baguette contrairement à la mesure. Il avait l'habitude d'indiquer le *diminuendo* en se faisant toujours plus petit ; dans le pianissimo, il disparaissait pour ainsi dire sous le pupitre. Quand les masses sonores grandissaient, il grandissait lui-même, comme s'il sortait d'un abîme et quand toutes les forces instrumentales éclataient, il se dressait sur la pointe de ses pieds de telle sorte qu'il avait l'apparence d'un géant et que de ses deux bras arrondis il semblait vouloir s'élancer en nageant dans les nuages. Tout chez lui était en mouvement ; pas une fraction de son organisme n'était en repos ; l'homme entier pouvait être comparé à un *perpetuum mobile*. La surdité croissant, il en résulta de redoutables conflits, le mæstro battant en arsis, tandis que les musiciens accompagnaient en thesis ; en de tels cas, il reprenait son orientation dans les passages doux ; dans les passages très forts, il était incapable de s'orienter. Parfois l'œil lui servait d'auxiliaire ; il observait le mouvement des archets, devinait la figure qu'ils traçaient et rentrait ainsi dans la bonne voie. »

La première éducation de Beethoven avait été négligée ; plus tard, le maître la compléta par ses lectures personnelles ; Plutarque, Tacite furent ses livres de chevet. Parmi les

poètes, il goûta particulièrement Lessing, Claudius, Gellert, Hölty, Matthison, Schiller, Goëthe, surtout Shakspeare chez qui il retrouvait son propre sens pour les situations grandioses, saisissantes.

Sous des dehors quelque peu rudes, Beethoven cachait une âme d'une sensibilité extrême; les rapports du maître avec son neveu révèlent les ineffables tendresses de son cœur. Son caractère avait ses aspérités, mais il était vigoureusement trempé ; voué à la souffrance par un mal inguérissable, il ne déserta pas le champ de bataille, il fit vaillamment front à la destinée et traduisit ses bouleversements intérieurs en des chants impérissables.

Le génie musical de Beethoven domine tous les siècles parce que l'auteur de la *Symphonie héroïque* ne fut pas seulement un incomparable artiste, mais aussi un homme dans l'acception la plus complète de ce mot, un homme par l'énergie indomptable de la volonté, non moins que par l'étendue de la pensée, par la richesse de l'imagination, par la délicatesse des sentiments.

Tout en donnant à ses compositions un contour mélodique d'une pureté, d'une limpidité parfaite, Beethoven n'a pas fait de l'art pour l'art; il a toujours écrit sous l'impulsion irrésistible de ses expériences personnelles, chantant avec une sincérité égale ses joies et ses tristesses, ses regrets et ses espérances. La douleur fut sa suprême inspiratrice, aussi au bas de la plupart de ses compositions pourrait-on inscrire ces vers du poète :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

C'est à travers la fournaise de l'épreuve que Beethoven s'est acquis des droits à l'immortalité.

CHAPITRE V

François Schubert.

Beethoven fut un puissant initiateur, aussi constitue-t-il le point de départ de divers courants dans le monde musical ; avant de les caractériser, il faut réserver une place au grand musicien qui fut son contemporain immédiat, son émule, au compositeur de *Lieder* dont les œuvres pour piano ont une valeur inappréciable.

François-Pierre Schubert est né le 31 janvier 1797, à Himmelpfortgrund, dans la banlieue de Vienne. Son père était maître d'école à Lichtenthal. La famille était nombreuse et les ressources pécuniaires très limitées. Les premières impressions que reçut l'enfant sous le toit paternel furent celles d'un intérieur simple où régnait une extrême cordialité et dont le principal ornement consistait dans le culte de la musique.

De très bonne heure, Franz Schubert révéla des dispositions exceptionnelles pour l'art musical. Son père pourvut à sa première éducation ; il s'exprime comme suit sur ce sujet : « Dès sa cinquième année, je le préparai à un enseignement élémentaire et à l'âge de six ans, je l'envoyai à l'école où il fut toujours le premier parmi ses condisciples. Déjà, à cette époque, il aimait la société et jamais il n'était plus gai que quand il pouvait passer ses heures de loisir avec quelques camarades. Lorsqu'il eut atteint sa huitième année, je l'instruisis dans les préliminaires de l'art de jouer du violon et je le conduisis jusqu'à ce qu'il fût capable de jouer assez bien des duettos faciles ; après cela, je lui fis donner des leçons

de chant par M. MICHEL HOLZER, directeur de chœurs à Lichtenthal. Celui-ci m'assura fréquemment avec des larmes plein les yeux qu'il n'avait jamais eu un pareil élève. »

Par l'entremise de Salieri, le jeune Schubert fut admis en 1808 dans un institut royal où, à côté des branches ordinaires d'enseignement, on attribuait une importance capitale à la musique. Les progrès de Schubert furent rapides ; bientôt au premier rang, parmi les musiciens de l'orchestre, il ne tarda pas à s'essayer à la composition. Holzer disait de lui qu'il avait « toute l'harmonie dans son petit doigt, » et Ruczizka, directeur de l'Institut, prétendait que ce que Schubert savait, il l'avait appris du bon Dieu.

Schubert passa cinq ans (1808 à 1813) au Conservatoire et durant ces cinq années d'études, il écrivit ses premiers Lieder (*La plainte d'Agar*, *Le parricide*, en 1811, *Klagelied*, de Rochlitz, en 1812, et en 1813 pas moins de 25 chants sur des paroles de Schiller, Herder, Körner, etc.,), des morceaux pour piano seul (Fantaisies, Variations, 1810 ; Fantaisie, 1811 ; Fantaisie, Fugue, 1813) ; des quatuors, des cantates, des ouvertures et des menuets pour orchestre, une symphonie, un opéra, un *Salve regina* et, le 12 décembre 1813, l'admirable scène du dôme d'après le *Faust* de Goëthe.

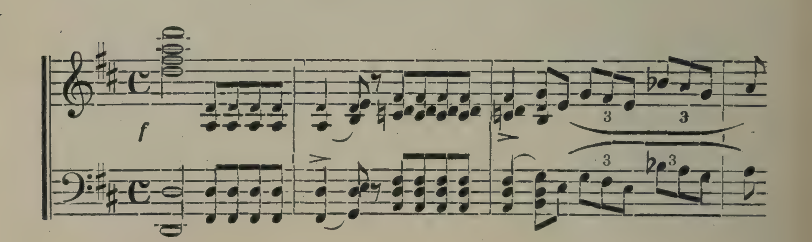
En 1814, désireux d'échapper aux exigences du service militaire, Schubert se fit nommer aide-régent auprès de son père ; durant trois ans, il tint consciencieusement sa classe, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à la composition avec un zèle dévorant.

En 1816, Schubert concourut pour la place de directeur de musique à Leibach ; il ne fut pas nommé ; cet échec ne le découragea pas, mais quand son ami Henri Schober l'engagea à venir se fixer à Vienne, il répondit avec empressement à cette invitation. A Vienne, le jeune compositeur, qui avait déjà à son actif un nombre respectable de compositions, fut accueilli avec une vive sympathie dans un milieu très littéraire ; il entra en relations suivies avec des hommes tels que M. de Schwind, L. Schnorr de Carolsfeld, avec les poètes

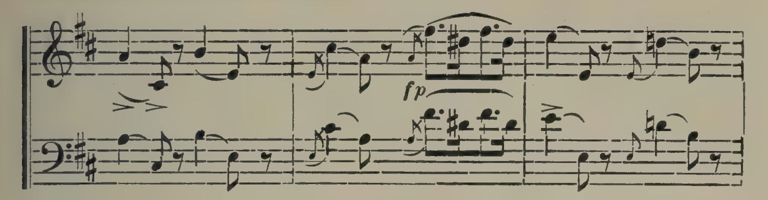
Mayrhofer et Bauernfeld, Feuchtersleben, avec le musicien Lachner, et ce qui fut pour lui d'un profit considérable, avec le chanteur de cour Vogl, interprète inspiré des *Lieder* dont il se fit le propagateur zélé en Allemagne. Vogl poussait constamment Schubert à la composition et c'est lui qui, le premier, fit connaître le *Roi des aulnes*.

A la fin de 1817, le bagage musical de Schubert était déjà considérable ; sans parler des *Lieder* dont plus de 300 sont composés et pour ne parler que de la musique instrumentale, spécialement des compositions pour piano, celles-ci atteignent un chiffre respectable. Aux œuvres précédemment mentionnées s'ajoutent : en 1814, une *sonate* à quatre mains, en Do mineur, des *quatuors*, de la musique religieuse, en 1815, deux *sonates*, un *adagio* pour piano, des *écossaises*, des *variations*, une *opérette*, deux *symphonies*, un *quatuor*, des *messes* et des fragments de messes ; en 1816, des *marches* et des *danses*, des *symphonies*, un *quatuor*, une *ouverture*, des morceaux pour violon, des *messes ;* enfin, en 1817, l'œuvre capitale pour piano, les cinq *sonates*, op. 53, 120, 122, 145, 147, plus deux *ouvertures* en style italien, des morceaux pour violon, un *trio* pour piano, violon et violoncelle.

La **Sonate en Ré majeur** (op. 53) est une composition de forme très classique bien que d'inspiration tout à fait primesautière, originale. La première partie, *allegro vivace*, est d'une allure chevaleresque, triomphante ; le compositeur donne à l'expression de sa pensée un tour pittoresque, une saveur particulière au charme desquels on ne peut échapper. Il y a de la noblesse, de la fierté dans le premier motif :

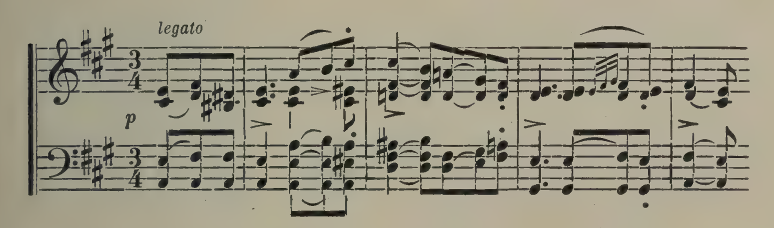


de la grâce piquante dans le second :



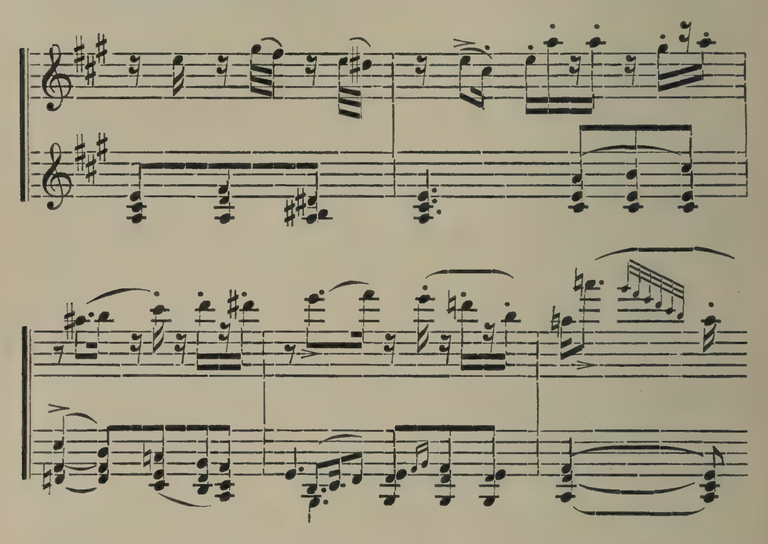
Le second morceau (*con moto*) se rapproche du Lied, mais avec des développements dépassant les limites généralement assignées à ce genre de compositions. Schubert composait comme l'oiseau chante ; il n'a jamais possédé la force de concentration nécessaire pour enfermer les produits de son imagination dans un cadre fixé à l'avance. Dans les pages importantes de Schubert, les moindres détails sont intéressants, mais ils se présentent avec une telle surabondance que l'œuvre dans son ensemble en prend des proportions si grandes que son exécution intégrale comporte une sensation de lassitude à laquelle il est difficile de se dérober ; c'est probablement la principale raison pour laquelle les sonates de Schubert sont rarement jouées en public.

Le premier motif de l'andante :



est plein de poésie et les transformations sous lesquelles il reparaît à deux reprises lui communiquent d'abord une grâce légère, puis ensuite un caractère majestueux, imposant, mais l'extension donnée par le compositeur aux parties intermédiaires font de cet andante con moto une œuvre qui paraît longue malgré les beautés de premier ordre qu'elle renferme.

Avant de quitter cette page remarquable, il convient de relever l'art exquis avec lequel Schubert a fait chanter le thème à la main gauche, ainsi que l'extrême délicatesse des traits qu'il a confiés à la main droite. On en jugera par l'exemple suivant qui reproduit les premières mesures du thème précédemment citées :



Le *scherzo* (allegro vivace) a beaucoup d'élan et le *rondo* (allegro moderato) qui sert de conclusion à l'œuvre entière est très gracieux ; il n'a d'autre défaut que sa longueur, rachetée, il est vrai, par le charme des motifs dont il se compose.

La **Sonate en La majeur** (op. 120) est une des meilleures de Schubert ; si elle n'a pas la grandeur des sonates de Beethoven, elle plaît par son caractère intime, par la pureté des contours mélodiques, par les fleurs de poésie que le maître y a semées. Le premier morceau, *allegro moderato*, est dans la forme du Lied ; l'*andante*, facile à exécuter, est un chant plein de tendresse ; enfin l'*allegro* final se distingue par une certaine ingénuité qui n'exclut point la finesse de la pensée. Dans son ensemble, l'œuvre conforme au cadre classique
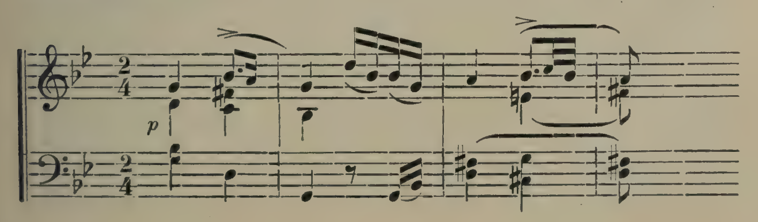
soit par le nombre, soit par l'étendue de ses diverses parties, est à placer en bon rang dans la littérature moderne du piano.

La **Sonate en Mi** *b* **majeur** (op. 122) est plus développée que la précédente, sans toutefois que l'on puisse lui reprocher des dimensions exagérées. Tout est exquis dans cette composition ; les motifs principaux de l'*allegro moderato* :

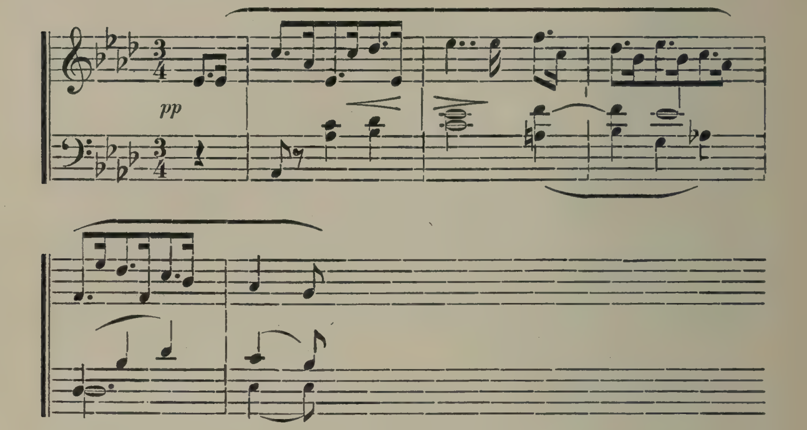
a)

b)

avec les développements si ingénieux dont Schubert les a accompagnés ; l'*andante molto* en Sol mineur dont le début :



semble une plainte attendrie ; le *menuetto* (allegretto) avec son merveilleux trio :



l'*allegro moderato* de la fin sont autant de tableaux sans prétentions, mais remarquables de finesse et de coloris.

La **Sonate en La mineur** (op. 143) comprend un *andante* d'inspiration religieuse d'une grande beauté, placé entre un *allegro giusto* très original et un *allegro vivace* étourdissant. L'andante, en Fa majeur, peut être placé au rang des modèles du genre ; la sonate entière, bien charpentée, mérite d'être étudiée avec soin.

La **Sonate en Si majeur** (op. 147) est de nouveau une composition de grande envergure ; l'entrée en matière en est caractéristique ; l'*allegro ma non troppo* est suivi d'un *andante* en Mi majeur qui a les allures d'un *Lied* pour piano dépassant le moule habituel de cette forme musicale. Le *scherzo* (allegretto) en Sol majeur, plein d'humour, pétillant d'esprit, sert de transition avec le dernier morceau, un *allegro giusto* en Si majeur qui est la partie la moins intéressante de la sonate.

Quoiqu'il eût une répugnance invincible pour l'enseignement, Schubert consentit à passer une partie de l'été 1818 à Zélész, en Hongrie, où le comte Jean Esterhazy lui confia

l'éducation de ses deux filles, Marie et Caroline, âgées la première de treize ans et la seconde de onze ans. Ce séjour de Schubert dans une famille où la musique était l'objet d'un véritable culte eut une influence très marquée sur la culture artistique du jeune musicien.

D'abord la maison Esterhazy était un temple des beaux-arts; le comte avait une belle voix de basse, la comtesse Marie possédait une voix de soprano splendide; la mère, la comtesse Rosine, chantait avec la cadette de ses filles l'alto, tandis qu'un ami de la famille, le baron Charles de Schönstein, tenait avec distinction la partie de ténor.

Dans un tel milieu, Schubert reçut une forte impulsion à la composition, surtout lors d'un second séjour, en 1824, époque à laquelle il écrivit pour les hôtes de Zélész une de ses plus importantes œuvres vocales : *La prière avant la bataille*, sur un texte de Lamotte-Fouqué.

Une seconde cause contribua à stimuler l'activité créatrice de Schubert, ce fut son amour pour la cadette de ses élèves, la jeune comtesse Caroline ESTERHAZY. Le musicien ne fit jamais part de ses sentiments à celle qui en était l'objet sauf par des allusions fort discrètes, mais il y demeura fidèle jusqu'à la fin de sa vie.
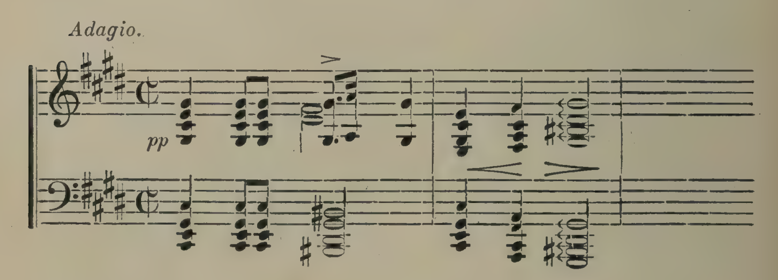
Enfin de fréquentes excursions en Hongrie permirent à Schubert de recueillir un certain nombre de mélodies populaires hongroises qu'il introduisit dans ses propres compositions vocales et instrumentales après les avoir soumises à un travail de revision artistique.

En automne 1818, Schubert est de retour à Vienne que désormais il ne quittera plus guère, sauf pour de courtes excursions en Autriche (en 1819 et 1825 avec Vogl); en 1824, pour son second et dernier séjour à Zélész, en Hongrie; en 1827, pour un voyage à Graz. Contraint par sa situation financière de se renfermer dans une existence très modeste, deux fois trompé dans son espoir de se créer une position stable comme directeur de musique, Schubert concentra toute son activité sur la composition pour laquelle il se montra d'une

fécondité extraordinaire. (De 1817 à 1828, il écrivit, en chiffres ronds, 280 Lieder, 70 morceaux de musique instrumentale, 20 compositions religieuses et une dizaine d'opéras.)

Dans la joyeuse capitale autrichienne, le compositeur retrouva le cercle d'amis qui l'avait reçu avec tant de bienveillance. Cette société d'élite, où artistes et poètes se coudoyaient, se transportait souvent à la campagne ; un jour, on se rendit à Abstetten, dans la propriété d'un oncle de Schubert. Celui-ci organisa, en l'honneur de son neveu, de véritables fêtes, ce qui fournit à ce dernier l'occasion d'écrire des marches et des danses.

La réputation du musicien viennois allait en grandissant ; ses compositions commençaient à conquérir la faveur du grand public. Parmi celles-ci, il faut citer le *Forellen-Quartett*, l'opéra *Les jumeaux*, l'oratorio *Lazare* ; parmi les Lieder, *Le roi des aulnes*, chanté pour la première fois par Vogl le 1er décembre 1820, et pour le piano la grande **Fantaisie** en Do majeur (op. 15). Comme les sonates, mais avec une plus grande liberté d'allures, cette composition magistrale comprend trois parties, un mouvement lent entre deux mouvements rapides. Le mouvement lent, *adagio*, n'est autre chose qu'une splendide et très dramatique paraphrase pour piano du Lied *Le voyageur*. Les deux premières mesures en accords plaqués joués pianissimo :



sont d'un effet saisissant ; le premier morceau, en Do majeur, heureux mélange de force et de grâce, laisse l'auditeur sous une excellente impression ; le final (*presto*) présente le même

mélange de force et de grâce qui donne au premier morceau un attrait particulier, seulement il se termine par une péroraison présentant un tel déploiement de sonorités formidables qu'elle semble avoir été écrite pour l'orchestre plutôt que pour le piano.

Une remarque à faire à propos de cette *fantaisie*, c'est la façon dont le compositeur relie étroitement les trois parties de son œuvre.

Ecrit en Do majeur, le premier morceau se termine sur l'accord de septième sur la dominante en Do ♯ majeur qui conduit directement au ton de Do ♯ mineur dans lequel le second morceau est composé ; celui-ci, à son tour, se termine en Mi majeur pour passer sans effort au ton de La bémol qui, jusqu'à la péroraison en Do majeur, est celui du troisième et dernier morceau.

La *fantaisie* (op. 15) a des longueurs qui nuisent à l'effet général, mais, d'autre part, elle renferme tant de perles musicales qu'on ne se lasse pas de l'entendre ou de l'exécuter.

Schubert était d'un naturel enjoué ; cependant les échecs qu'il avait subis, joints à une altération sensible de sa santé, à des embarras financiers, à la difficulté d'initier le public à la connaissance de ses œuvres agirent sur son caractère à tel point qu'il ne put échapper à des accès de profonde mélancolie. « Figure-toi, écrivait-il, en 1824, à son ami Kupelwieser, figure-toi un homme dont la santé ne se rétablira jamais et qui, par le chagrin que cela lui cause, empire son état au lieu de l'améliorer; figure-toi un homme dont les plus brillantes espérances sont réduites à rien, à qui l'amour et l'amitié ne procurent que des regrets, chez qui l'enthousiasme (qui, du moins, soutient, exalte) et le sens du beau menacent de s'évanouir, et demande-toi si un tel homme n'est pas malheureux et misérable? Mon cœur est lourd, la paix m'a fui, je ne la trouverai jamais, voilà ce que je répète chaque jour; chaque soir, j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil et chaque matin m'apporte en présent les soucis de la veille. »

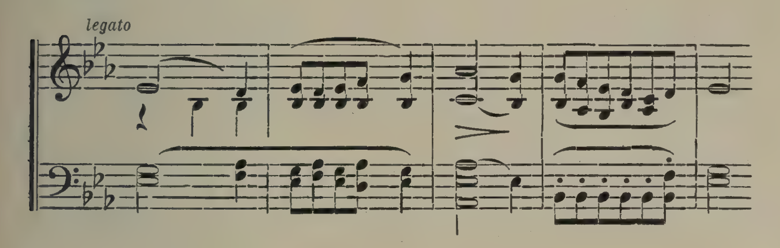
Le compositeur n'en est pas moins toujours âpre à la besogne ; l'année 1824 apporte, à côté d'autres œuvres plus ou moins importantes, le cycle de la *Belle meunière*, un *ottetto*, des *quatuors*, une *sonate* pour piano à quatre mains (op. 36), des *variations*, des *danses*, etc. En 1825 paraît la belle **Sonate en La mineur** (op. 42) pour piano. Le génie de Schubert se montre ici dans toute sa maturité. Le premier morceau, un *moderato*, procure, dès les mesures initiales, la sensation que l'on éprouve en face d'une personnalité fortement accusée ; le thème avec variations, *andante*, en Do majeur, est d'une perfection toute classique, le *scherzo* (allegro vivace) sonne comme une joyeuse fanfare et le *rondo* final (allegro vivace en La mineur) est un écho vivant du second séjour de Schubert en Hongrie.

En 1827, le voyage à Gratz fut un rayon de soleil dans la vie du maître, comme l'avait été, deux ans auparavant, un voyage à Gastein avec Vogl. A Gratz, la façon dont Schubert fut traité au sein de la famille Paschler remplit son cœur d'une joie qui se traduisit par la composition de valses et galops attestant l'heureuse disposition de son esprit.
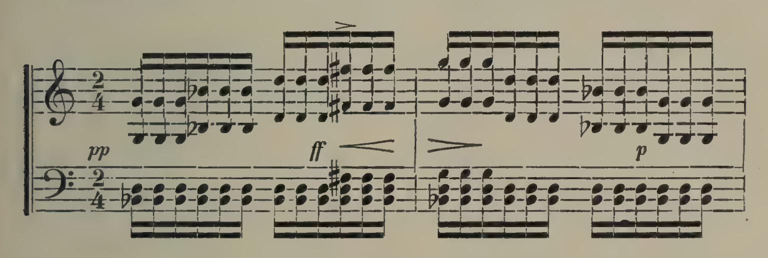
L'année 1828 s'ouvrit sous les meilleurs auspices ; cédant aux pressantes sollicitations de ses amis qui voulaient qu'il conquît le public de haute lutte, Schubert organisa un concert dont le programme était exclusivement composé de ses œuvres. Le succès artistique fut considérable, mais le résultat matériel ne suffit pas à rétablir l'ordre dans les finances du malheureux compositeur.

Cette période de son activité fut cependant très féconde, même à ne l'envisager qu'au seul point de vue de la littérature du piano. Aux *impromptus* (op. 142) et aux *marches*, à quatre mains, composés en 1827, succédèrent, en 1828, le *Grand rondeau* à quatre mains et surtout les trois *sonates* publiées après la mort du compositeur, trois compositions qui, malgré la prolixité de certains développements, sont trois monuments de l'art musical sur la valeur desquels il n'est pas possible de se méprendre.

La **Sonate en Do mineur** débute par un allegro d'un puissant effet ; le caractère passionné qui est le trait dominant de ce morceau, met en relief, par contraste, le court passage en majeur :



qui laisse sous une impression particulièrement sereine. L'*adagio* en La bémol majeur est d'une inspiration religieuse, le magnifique crescendo et decrescendo en octaves :
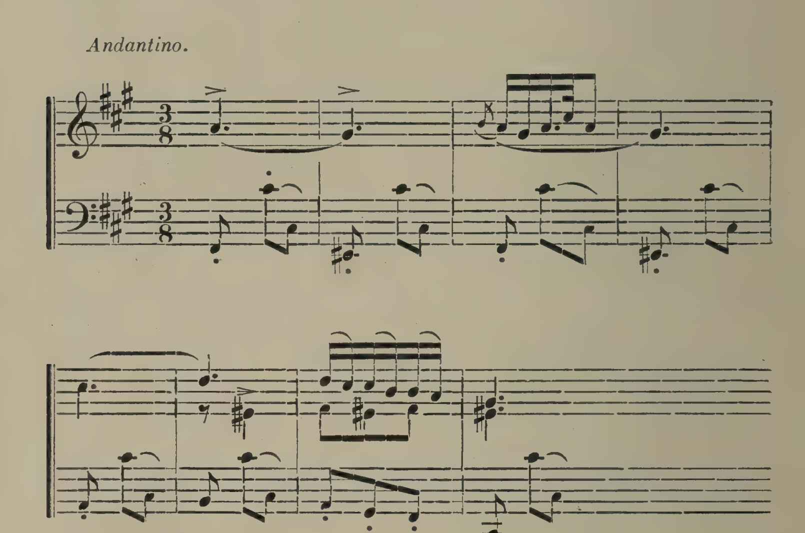


qui semble un cri de douleur jaillissant des profondeurs de l'âme, vient se fondre par une transition ménagée avec soin dans le thème principal, un *Lied* qui ne peut évoquer que des sensations douces et paisibles.

Le *menuetto* (allegro, en Do mineur) fait une heureuse diversion avec le morceau qui le précède et celui qui le suit, un *allegro* final en forme de tarentelle qui ne compte pas moins de quatorze pages.

La **Sonate en La majeur** comprend aussi quatre morceaux, dont le premier, un *allegro* d'excellente facture, renferme un second thème simple et gracieux, suivi de développements très ingénieux. Mais le morceau capital de cette sonate, c'est l'*andantino*, une mélodie indiciblement mélancolique, pro-
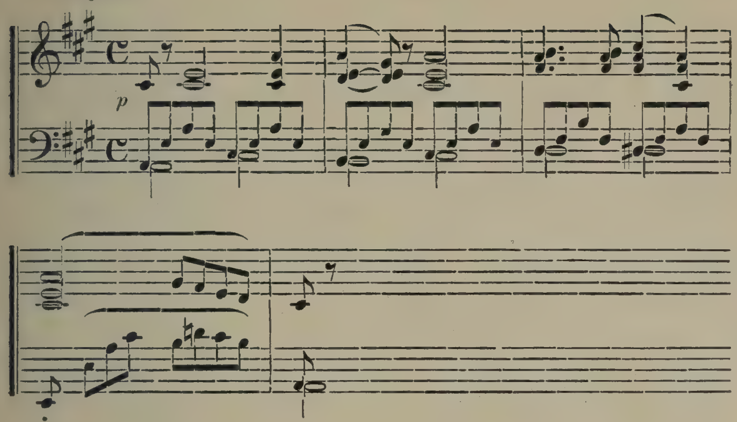
bablement empruntée à la musique populaire hongroise dont elle a le rythme si caractéristique. Les huit premières mesures de ce chant triste et doux :



suffisent à montrer tout ce qu'il contient de poésie émue et délicate. Un instant interrompu par des traits rapides, gammes, arpèges, trilles, roulements de tonnerre à la basse, par tout un déchaînement de sonorités auquel succède un récitatif brusque, impérieux, émouvant, le chant reprend, d'abord en un majeur plein de suavité, pour se terminer dans la tonalité initiale de Fa ♯ mineur sur des accords pianissimo qui sont comme les derniers prolongements d'une plainte qui s'éteint dans le lointain.

Par un piquant contraste, le *scherzo* (allegro vivace) est le *badinage* d'un homme de génie ; une grande légèreté et une grande sûreté sont indispensables à l'exécution de ce morceau dont l'enjouement et la finesse sont les traits les plus marquants.

Le premier motif du *rondo* final (allegretto):



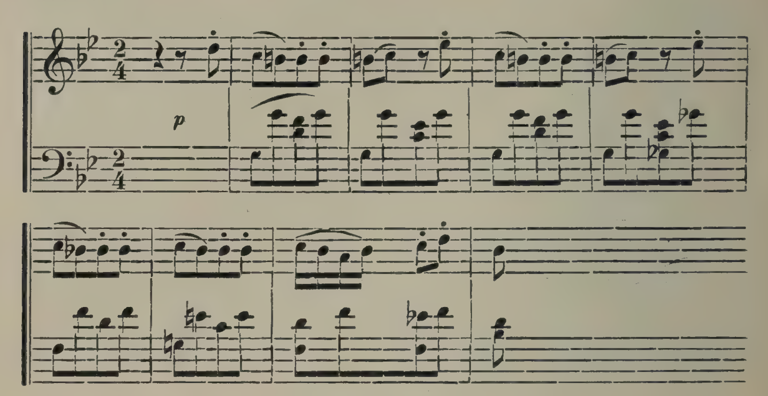
est encore un *Lied* accompagné de développements du plus haut intérêt.

La **Sonate en Si bémol majeur** offre avec plus d'ampleur dans l'expression de la pensée, des qualités analogues à celles qui distinguent ses devancières. Le *molto moderato* du début a beaucoup de majesté, encore qu'il soit attaqué pianissimo ; les « célestes longueurs » (mot de Schumann) qu'il renferme, en particulier lors de la rentrée du thème initial, n'en altèrent pas la sereine beauté.

L'*andante sostenuto* en Do ♯ mineur, un long et poignant soupir suspendu quelques instants par un élan de confiance (partie en La majeur) est une des pages les plus poétiques qui existent non seulement dans l'œuvre de Schubert, mais dans la littérature du piano en général. Pour exprimer tout ce que contient ce chant d'une si profonde mélancolie, un soin exceptionnel devra être apporté dans la façon de peser sur la touche; il importera tout en jouant pianissimo de tirer de l'instrument dont on se sert la plus grande plénitude de son qu'il soit possible.

Sans avoir l'humour du *scherzo* de la sonate en La majeur, celui de la sonate en Si bémol majeur en a l'élégance, la finesse. Le dernier morceau, un *allegro ma non troppo* est

un ressouvenir de la Hongrie; très original, le premier motif:



a, sous une forme simple et avec une certaine apparence d'ingénuité, cette saveur toute spéciale dont la musique hongroise paraît posséder le monopole.

Outre les sonates, la Fantaisie en Do majeur et une autre fantaisie en Sol majeur, Schubert a écrit une foule de petites pièces, impromptus, moments musicals dont la plupart sont d'étincelants bijoux enchâssés avec un art infini. Parmi les *impromptus*, on peut citer le N° 2 de l'op. 90 en Mi bémol majeur, le N° 4 en La *b* majeur; les quatre impromptus, op. 142 et, en particulier, le N° 3, en Si *b* majeur, un thème accompagné de variations qui sont des modèles du genre. Le N° 4, en Fa mineur, est de la musique hongroise authentique. Les *moments musicals* (op. 94) sont également intéressants à étudier.

Une branche de la littérature du piano que Schubert a cultivée avec amour, c'est la musique à quatre mains; ses *marches héroïques* ou *militaires*, très caractéristiques, sont connues de tous les dilettantes; des *sonates*, un *divertissement à la hongroise* (op. 54), des *rondos*, entre autres le rondo en La majeur, un pur chef-d'œuvre, complètent ce bagage musical où, à côté de compositions d'importance secondaire, se rencontrent des perles de grand prix.

En septembre 1828, le médecin conseilla à Schubert de quitter le logement qu'il occupait chez son ami Schober, afin de s'installer dans l'appartement mieux situé de son frère Ferdinand. Ce changement eut de bons résultats. L'amélioration qui se produisit dans l'état de santé du compositeur fut même si sensible qu'en octobre il entreprit, avec son frère et deux amis, une de ces excursions pour lesquelles il avait toujours eu une extrême prédilection. Malheureusement, dès son retour, vers la fin du même mois, Schubert fut pris de vertiges auxquels il ne prit d'abord point garde ; non seulement il continua ses promenades quotidiennes, mais, le 4 novembre, il se rendit auprès de l'organiste de la cour qui promit de lui donner quelques leçons de fugue. Il ne devait pas même les commencer. Le 11 novembre, le pauvre artiste, brûlé par la fièvre, se mettait au lit après avoir écrit à Schober : « Mon cher Schober ! Je suis malade. Depuis onze jours, je n'ai rien mangé ni rien bu et je vais en chancelant de ma chaise à mon lit et retour. Je ne puis supporter aucune nourriture. Aie donc la bonté de venir à mon secours dans cette situation perplexe en me procurant de la lecture. De Cooper, j'ai lu : *Le dernier des Mohicans*, l'*Espion*, les *Pilotes* et les *Colons*. Si tu possèdes quelque chose d'autre du même auteur, je te conjure de le déposer chez Mme de Bagner, au café. Mon frère, qui est la conscience même, m'apportera certainement quelque chose de pareil ou bien quelque chose d'autre. — Ton ami, SCHUBERT. » La situation du malade s'aggrava rapidement ; le 16 novembre, la fièvre typhoïde se déclarait avec une violence extrême et quand, le lendemain, son frère Ferdinand, ses amis, le médecin tentèrent de le calmer en lui parlant de guérison, le patient leur répondit invariablement et avec une sérénité parfaite : « Là est ma fin ! » Schubert ne se trompait pas ; le vendredi 19, à trois heures du soir, il expira après avoir pieusement reçu les saints sacrements de l'Eglise. Selon son désir, il fut inhumé dans le cimetière de Wahring ; trois tombes seulement séparent la sienne de celle de Beethoven.

* * *

En étudiant les sonates pour piano de Schubert, on a le sentiment que c'est surtout dans les *andantes* que le compositeur a exprimé de la manière la plus artistique les dispositions intimes de son âme. Ce fait est en corrélation avec la prédominance de la forme « Lied » dans l'œuvre de Schubert. Non seulement les Lieder proprement dits y occupent une place considérable, mais dans les compositions les plus diverses du maître, même dans ses compositions pour orchestre, dans ses quatuors, le thème emprunté à la chanson populaire reparaît fréquemment. Cette prédilection du musicien viennois s'explique à son tour par la tendance générale de son esprit, par son tempéramment moral, ainsi que par le milieu dans lequel il a vécu, par l'éducation musicale qu'il a reçue. Ainsi qu'on l'a fait observer, tout est spontanéité chez Schubert. Quand il compose ce n'est pas pour acquérir de la gloire ou pour gagner de l'argent, c'est parce qu'une impulsion intérieure le contraint à le faire. Poète, dans le sens original du mot, *créateur*, Schubert chantait « comme l'oiseau, sans cesse, à pleins poumons et de toute sa voix[1]. » Or, quand on compose moins avec l'intention préméditée de créer une œuvre d'art que sous l'action spontanée d'une force intérieure, on est naturellement conduit à confier à la voix humaine l'expression artistique de ce que l'on éprouve et par conséquent à donner de préférence la forme du Lied à ses compositions.

Les dispositions personnelles de Schubert furent en outre fortifiées par diverses circonstances extérieures ; en premier lieu, la beauté de sa voix, qui, dès l'enfance, le désigna pour chanter des soli à la messe dans l'église de Lichtenthal, puis ses fonctions de maître d'école qui l'incitèrent à écrire des chants à deux voix pour ses élèves ; enfin ses relations intimes

[1] Rübinstein, *La musique et ses représentants*, p. 46.

avec le célèbre chanteur Vogl qui lui fournirent de nombreuses occasions de composer des Lieder. Si l'on tient compte de ces divers éléments, on saisira sans difficulté la raison profonde de la direction spéciale suivant laquelle le génie de Schubert s'est développé ; on verra non moins distinctement dans quel esprit les compositions de Schubert doivent être interprétées.

CHAPITRE VI

De Beethoven à Mendelssohn.

Le style brillant en Allemagne, en France, en Italie. — Les maîtres du piano : C.-M. de Weber, Moscheles, Mendelssohn-Bartholdi. — Contemporains et disciples de Mendelssohn.

Par ses compositions géniales, Beethoven n'a pas seulement légué au monde des monuments impérissables de l'art musical, il a aussi contribué au perfectionnement technique des exécutants en les obligeant à triompher de difficultés dont les œuvres de Haydn et Mozart n'offraient pas d'exemples. L'exécution des sonates et des concertos de Beethoven pour piano suppose, en effet, un mécanisme très développé, une grande souplesse de poignet, un toucher tour à tour énergique ou délicat, d'un mot les principaux éléments de la virtuosité. Dès lors, on ne s'étonnera pas si les successeurs du maître, qui ne pouvaient évidemment pas prétendre à égaler son génie, dirigèrent leurs efforts essentiellement sur les côtés extérieurs de la musique instrumentale, la richesse et l'éclat de la forme et créèrent ce *style brillant* dont les produits rencontrèrent en Europe une faveur d'autant plus générale qu'ils étaient proportionnés au goût et à la culture musicale du grand public.

Sans doute parmi les représentants du style brillant, on rencontre des musiciens d'un réel mérite ; mais à côté de quelques noms dignes de passer à la postérité, il en est une foule dont les œuvres sont aujourd'hui totalement oubliées. Ne pouvant les négliger complètement, nous leur consacrerons une brève mention pour nous arrêter un peu plus long-

temps devant les pianistes virtuoses qui, sans faire de la virtuosité le but de l'art, ont cependant travaillé à en reculer les frontières, soit par leurs œuvres pédagogiques, soit par les procédés nouveaux qu'ils ont introduits dans leurs compositions.

Beethoven n'a eu qu'un petit nombre d'élèves et parmi ceux-ci, un seul, Ferdinand Ries, a parcouru la carrière musicale.

Né à Bonn, le 29 novembre 1784, **FERDINAND RIES** étudia la musique d'abord sous la direction de son père, violoniste distingué, puis sous celle de Romberg, à Munich, puis enfin, à Vienne, sous la direction de Beethoven qui était un ami de la famille.

Après avoir parcouru l'Europe en virtuose, il se fixa à Francfort où il mourut le 13 janvier 1838. Comme compositeur, Ries s'est essayé dans tous les genres sans atteindre dans aucun à un succès durable. Pour le piano, Ries, qui fut un pianiste de premier ordre, a laissé 50 *sonates* avec ou sans accompagnement d'autres instruments, 9 *concertos*, des *airs suédois variés,* des *polonaises*, des *rondos* et autres morceaux de salon. Le **concerto** en Do dièze mineur figurerait encore avec avantage dans les programmes de concerts.

Le fondateur de la nouvelle école viennoise, le créateur du « style brillant, » fut **CHARLES CZERNY**, né à Vienne le 21 février 1791. Obligé, dès l'âge de quatorze ans, de donner des leçons, Czerny imprima une direction essentiellement pédagogique à son activité. Prompt à discerner le genre d'exercices qui convenait aux aptitudes particulières de ses divers élèves, Czerny s'acquit rapidement une réputation justifiée dans le professorat.

Bien que donnant jusqu'à douze heures de leçons par jour, Czerny déploya une fécondité extraordinaire dans la composition ; dès 1810, il commença à écrire et jusqu'en 1857, année de sa mort, il ne composa pas moins de 900 morceaux de piano grands ou petits, à deux, quatre, huit mains, des *rondos*, *fantaisies*, *variations*, des *sonates :* **Grande sonate bril-**

lante (op. 10); **Sonate militaire** (op. 119); **Sonate sentimentale** (op. 120); **Sonate pastorale** (op. 121); un **Presto caracteristico** (op. 24), etc. Il y a dans ces compositions de la finesse, de la grâce, de l'éclat; elles sont toutefois pour la plupart ignorées de la génération actuelle. Par contre, les œuvres pédagogiques, **Exercices, Etudes,** ont conservé leur popularité. Dans cette catégorie de compositions où Czerny occupe une place éminente, sinon unique, il faut mentionner: *Cent études progressives* (op. 139); l'*Ecole de la vélocité*, en 40 études (op. 229); l'*Ecole des ornements*, en 70 études, (op. 355); l'*Ecole de la main gauche*, en 10 études (op. 399); l'*Ecole du virtuose* (op. 365); l'*Art de délier les doigts* (op. 699); des *Etudes* en tierces, des *Etudes* pour la main gauche, etc. Une *Ecole théorique et pratique complète du piano*, en 3 parties (op. 500) renferme des études intéressantes; cet ouvrage n'a pas eu de succès à cause de son extrême uniformité. Les *Exercices très faciles, progressifs et difficiles*, les *Exercices journaliers* (op. 337) sont parmi les meilleures publications de l'illustre pédagogue.

La vie de Czerny fut simple; peu répandu dans le monde, Czerny censacrait tout son temps à ses élèves et à ses compositions. Ses œuvres, comme celles de l'*Ecole musicale*, dont il fut l'initiateur, sont remarquables par le brillant de la forme beaucoup plus que par la richesse des idées. Comme moyen de développer le mécanisme, elles peuvent être de quelque utilité.

Au nombre des élèves de Czerny qui fournirent une belle carrière, il faut mentionner **Théodore Doehler**, né à Naples, le 20 avril 1814. Après avoir terminé ses études à Vienne, Doëhler entreprit une tournée artistique qui fut des plus fructueuses. Accueilli avec sympathie à Paris, en 1838, avec enthousiasme à Londres, en 1839, Doëhler se rendit en 1844 à Saint-Pétersbourg où il passa plusieurs années et où il épousa une personne de haut rang, la princesse Schermeleff. Doëhler est mort à Rome, le 21 février 1856, à l'âge de quarante-deux ans.

Les compositions de Doëhler pour piano : *Nocturne en Ré bémol majeur* (op. 24) ; *Tarentelle en Sol mineur* (op. 39) ; *Etudes de salon* (op. 42) ; *Romance sans paroles* (op. 57), etc., ont le cachet de distinction aristocratique de celui qui les a composées ; cela leur a procuré un moment de gloire ; cela n'était pas assez pour leur assurer un succès durable.

Un musicien de plus de valeur fut **THÉODORE KULLAK**, né le 12 septembre 1818 à Krotoczyn. Il étudia d'abord la médecine, puis la musique sous la direction de TAUBERT à Berlin et de CZERNY à Vienne. En 1843, il se fixa à Berlin où il fut nommé pianiste de cour ; en 1850, il fonda un conservatoire en collaboration avec les professeurs Marx et J. Stein, mais dès 1855, il se retira de cette association pour créer un nouvel établissement sous le nom de : *Nouvelle académie de musique*. Au cours de sa longue carrière, Kullak a beaucoup composé pour le piano; de la musique de salon, entre autres : *La danse des sylphides* (op. 5) ; *La gazelle* (op. 22) ; *Perles d'écume* (op. 37), et quelques œuvres destinées à l'enseignement : *Kinder Leben*, petits morceaux (op. 62 et 81) ; *Scheherazade*, six petits morceaux (op. 78) ; l'*Ecole des octaves* (op. 48 et 59). Les compositions de Kullak se font remarquer par la fraîcheur de l'inspiration. Les *Etudes en octaves* sont des morceaux de haute virtuosité.

Né à Genève, le 7 janvier 1812, **SIGISMOND THALBERG** représenta l'école viennoise avec une autorité et un succès exceptionnels. Elève de Sechter, Czerny, Hummel, S. Thalberg débuta en 1828 dans la carrière musicale par des concerts à Vienne qui eurent un retentissement considérable et par la publication de son op. 1 : *Mélanges sur des thèmes d'Euryanthe*. Nommé pianiste de cour en 1834, Thalberg commença en 1835 ses tournées artistiques en Europe qui furent pour l'éminent pianiste un continuel triomphe. Les Etats-Unis, le Brésil lui firent à leur tour un accueil enthousiaste. Revenu en 1862 à Paris, le virtuose y retrouva les mêmes succès qu'en 1835 ; « c'était toujours la même exécution idéale : sonorité onctueuse dans le chant, limpidité transpa-

rente dans les traits, ampleur, puissance, délicatesse, » écrivait un de ses auditeurs de l'époque, A. Marmontel, ajoutant toutefois cette importante réserve : « Il manquait pourtant à toutes ces perfections un peu d'imprévu, l'animation, la passion communicative. En écoutant ce grand virtuose, si beau modèle à prendre, on se trouvait sous le coup d'une admiration véritable ; mais le cœur ne battait pas comme à l'audition de Chopin ou de Liszt. »

Thalberg, qui avait épousé une fille du célèbre chanteur Lablache, mourut le 27 avril 1871, à Naples, dans la propriété de son beau-père, où il avait écrit ses *Soirées du Pausilippe.* On lui fit de princières funérailles.

Sans être un compositeur de haute lignée, Thalberg, qui n'a guère cultivé qu'un genre aujourd'hui totalement démodé, la fantaisie sur des motifs d'opéra, a cependant enrichi l'art de jouer du piano par l'emploi de procédés nouveaux, en particulier, par « le choix des doigts forts pour marquer d'une façon plus saillante les mélodies, » par « la division alternative aux deux mains, » enfin par « les innombrables traits de formes nouvelles qui animent le chant sans en altérer les contours et font vibrer l'échelle sonore du piano dans toute son étendue[1]. »

Outre ses fantaisies sur des motifs d'opéra, Thalberg a écrit pour le piano un *concerto*, des *Etudes de concert*, des *caprices* (op. 15 et 19), des *nocturnes*, un *scherzo*, des *romances sans paroles*, *les Soirées du Pausilippe*, une *ballade*, une *sonate*, etc. Quoiqu'elles ne soient pas destituées de tout mérite, ces diverses compositions n'ont eu qu'une vogue très éphémère ; destinées, avant tout, à mettre en évidence la virtuosité de l'exécutant, elles ont eu le sort des œuvres condamnées à subir les caprices de la mode.

Avant de quitter le sol de l'Allemagne, il faut mentionner brièvement les noms de quelques pianistes compositeurs dont les œuvres jouirent naguère d'une certaine popularité.

[1] Marmontel, *Les pianistes célèbres*, p. 161.

A Prague, **JEAN WENZEL TOMASCHECK**, né en 1774, mort en 1850, enseigna la composition et le piano. Ses œuvres : *Eglogues*, *rhapsodies*, *sonates*, etc., l'ont fait appeler « le Schiller du piano. »

DYONISIUS WEBER (1770-1842), théoricien célèbre forma d'excellents élèves, au nombre desquels on peut citer IGNACE MOSCHELES, CARL MARIA DE BOCKLET, SIGISMOND GOLDSCHMIDT, ce dernier connu par ses *Etudes de concert*, ses *sonates* et des morceaux de salon de moindre importance.

Après la mort de Dyonisius Weber, un élève de Thomascheck, **JEAN-FRÉDÉRIC KITTL** (1809-1868) fut nommé directeur du Conservatoire de Prague ; on a de lui un septuor, plusieurs suites d'impromptus. Son condisciple, **ALEXANDRE DREYSCHOCK** (1818-1860), pianiste de talent, fit de longs voyages artistiques, étonnant le public par l'aisance extraordinaire avec laquelle il se servait de sa main gauche. Comme compositeur, Dreyschock ne s'est fait connaître que par de la musique de salon, gracieuse, mais sans valeur artistique ; il s'essaya dans des morceaux descriptifs : *Le naufrage* (op. 68), *Le festin de noces vénitien* (op. 69), œuvres factices qui ne peuvent avoir qu'un intérêt du pure curiosité.

Deux élèves de Tomascheck : **IGNACE TEDESCO**, surnommé le « Hannibal des octaves, » et **JULES SCHULHOFF**, compositeur fécond de musique légère, valses, polkas, mazurkas, idylles, études de salon, ont remporté jadis de brillants succès dans le monde musical.

Un musicien, aveugle dès l'âge de dix-sept ans, mais remarquablement doué, **JOSEPH PROKSCH** (1794-1864), fonda en 1831 un institut de musique à Prague. A côté de quelques compositions originales, on lui doit des ouvrages estimés : Une *méthode rationnelle pour l'enseignement du piano*, l'*art de la musique d'ensemble*, en 12 livraisons. C'est aussi sur le terrain de la pédagogie pianistique que **LOUIS KÖHLER**, né en 1820, s'est acquis le plus de droits à la reconnaissance des dilettantes. Elève de C.-M. de Blocket, depuis 1847, professeur à Königsfeld, L. Köhler a publié une *méthode systématique de piano et de musique* en deux parties, des *Etudes mécaniques et techniques pour le piano* (op. 70), des *Mélodies populaires de tous les peuples*. Les travaux de Köhler relatifs à la pédagogie du piano sont très appréciés des connaisseurs.

A Francfort-sur-Mein, **G.-J. VOLLWEILER**, né en 1770 à Heidelberg, mort en 1847 dans la même ville, enseigna longtemps

l'harmonie et passa pour un des plus savants théoriciens de son temps. Cependant, sa célébrité fut dépassée par celle de son fils et élève, **CHARLES VOLLWEILER**, né en 1813 à Offenbach. Virtuose accompli, compositeur de mérite, C. Vollweiler voyagea en Danemark, en Suède, en Russie ; dès 1835, il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il fut un des maîtres de piano les plus recherchés. Ses compositions se distinguent par le charme de la mélodie et par la richesse de l'harmonie.

En 1847, C. Vollweiler, qui s'était amassé une belle fortune, quittait Saint-Pétersbourg avec l'intention de venir surprendre son vieux père en Allemagne ; arrivé à Leipzig, il lut l'annonce du décès de celui qu'il aimait d'une affection vraiment filiale ; désespéré, abandonnant tous ses bagages à l'auberge, Vollweiler se jeta dans la poste de Heidelberg, arriva chez sa sœur et mourut dans ses bras.

Né en 1789 à Erlenbach, **ALOÏS SCHMITT**, pianiste et organiste, exerça longtemps le professorat à Francfort-sur-Mein, puis à Berlin. Ses *Etudes* pour le piano, écrites dans le style de Clementi, sont remarquables ; A. Schmitt est mort en 1866. Son frère cadet, **JACOB SCHMITT** (1803-1853) a publié une *Méthode complète et pratique de piano ;* à l'exception de quelques *Etudes* d'une puissante sonorité, ses compositions pour piano sont insignifiantes. Un fils d'Aloïs Schmitt, **GEORGES-ALOÏS SCHMITT** (né en 1828), auteur de *Caprices*, *Impromptus*, *Nocturnes*, a, comme son frère et son oncle, parcouru une belle carrière musicale.

* * *

En **France**, l'école du *Style brillant* eut, comme en Allemagne, de nombreux et distingués représentants. Avant d'en rappeler les noms, il faut remonter quelque peu en arrière, afin d'esquisser brièvement la période qui va de Rameau, le dernier des grands clavecinistes aux premiers virtuoses du piano.

Le successeur de Rameau fut son élève **CLAUDE BALBASTRE**, né à Dijon le 8 décembre 1729, mort à Paris le 9 avril 1799. Ce musicien, dont les compositions sont tombées dans l'oubli, remporta des succès éclatants comme organiste, soit à Saint-Roch, soit à la cathédrale de Paris.

Deux clavecinistes d'origine allemande, **SCHOBERT** et **ECKARD**, brillèrent d'un vif éclat vers le milieu du dix-huitième siècle. Le premier passa même en France, en Angleterre et en Hollande pour le compositeur le plus original de son temps. Les œuvres de Schobert, *sonates*, *concertos*, furent éditées à Paris, Londres, Amsterdam. Il mourut en 1768 d'un empoisonnement occasionné par des champignons vénéneux qu'il avait recueillis lui-même au cours d'une promenade. Amédée Méreaux, qui a publié quelques sonates de Schobert, dit que ce musicien, aujourd'hui ignoré, « a créé une tendance nouvelle dans le style de la *sonate* et du *concerto*. Pour la coupe de la sonate, il avait adopté les plans d'Em. Bach ; mais quant à la nature des idées et à leurs développements, il n'a pris modèle sur aucun de ses devanciers. » De son côté, Fétis affirme qu'il y avait quelque rapport entre le génie de Schobert et le génie de Mozart.

Dans son *Essai sur la musique*, Laborde parle aussi de Schobert en termes très louangeux et il ajoute que « ses œuvres sont encore (1780) entre les mains de tous ceux qui cultivent le clavecin et le forte-piano, » jugement qui, pour être d'entre les plus flatteurs, n'en a pas moins perdu toute actualité.

JEAN-GOTTFRIED ECKARD naquit en 1734 à Augsbourg, de parents pauvres. Ayant le goût inné de la musique et du travail, il parvint, sans le secours d'aucun maître, à exécuter les passages les plus difficiles du Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach. L'organiste et facteur d'instruments JEAN-ANDRÉ STEIN, remarquant les aptitudes exceptionnelles du jeune musicien, l'engagea à l'accompagner à Paris. Eckard accepta cette invitation et, comme il avait du talent pour le dessin, il fit des portraits pendant le jour, afin de pourvoir à son entretien et consacra les heures de la nuit à la poursuite de ses études musicales. Ce zèle opiniâtre eut sa récompense, Eckard remporta à Paris de tels succès qu'il se décida à s'y fixer. Il mourut dans cette capitale en 1809, à l'âge de soixante-quinze ans.

Eckard n'a laissé que deux recueils de **sonates** ; « sa musique, écrit A. Méreaux, est remplie d'intentions et de nuances indiquées avec soin, seulement elle manque d'élévation ; elle ne brille ni par l'invention mélodique, ni par la correction du style, ni par la nouveauté de la forme ; enfin, elle n'a pas les qualités de celle de Schobert, mais elle a du mouvement et un certain développement de mécanisme qui témoigne un grand talent de virtuose. »

Schobert et Eckard appartiennent à l'école française par leur long séjour en France ; par leur éducation première, ils se rattachent plutôt à l'école allemande. Il n'en est pas de même de **Nicolas Hüllmandel** qui, né, il est vrai, à Strasbourg, comme Schobert, peut cependant être considéré comme le représentant le plus autorisé de l'école française de piano dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Né en 1751, Nicolas-Joseph Hüllmandel arriva à Paris en 1776, après un court voyage en Italie. Son remarquable talent, la distinction de sa personne lui acquirent avec la considération générale de très nombreux élèves. Un brillant mariage interrompit sa carrière artistique, mais il dut la reprendre à Londres, quand la révolution l'eut chassé de Paris et privé de ses biens. Plus tard, Hüllmandel obtint de Bonaparte la restitution de ses biens qui n'avaient pas été vendus ; il passa les dernières années de sa vie dans la retraite, à Londres, où il mourut en 1809.

Hüllmandel a composé des *sonates* pour clavecin ou piano seul, pour piano avec violon, violoncelle, quelques pièces de moindre importance. « Les œuvres de Hüllmandel, dit Méreaux, sont purement écrites et d'un style distingué. »

Si la révolution française priva la France d'un de ses meilleurs musiciens, d'autre part, elle la dota d'un établissement qui devait devenir une pépinière de grands artistes, le *Conservatoire de musique et de déclamation*, organisé définitivement par une loi du 6 thermidor an III (7 septembre 1795).

En rappelant cette date, M. Lavoix retrace dans les termes que voici les premiers pas de cette institution qui n'a pas

cessé d'occuper une place importante dans l'histoire du mouvement musical en Europe :

« Etabli en vue de la célébration des fêtes nationales instituées par la République, le Conservatoire, qui avait pris d'abord le titre d'Institut national de musique, ne manqua pas à sa mission, et bientôt on vit les élèves de cette école former les orchestres qui exécutaient la musique de l'*Hymne à l'Etre suprême* de Gossec, le *Chant du départ* de Méhul, etc. ; bien plus, des professeurs eux-mêmes, comme Gossec, Méhul, etc., faisaient répéter au peuple, dans les rues et sur les places publiques, les chants simples et grandioses, comme l'hymne pour la fête du 14 juillet, de Gossec ; l'hymme pour la *Fête de la jeunesse*, de Cherubini ; le *Réveil du peuple* de Gaveaux, et le sublime *Chant du départ*, écrit pour l'anniversaire de la prise de la Bastille, en 1794. On sait que la *Marseillaise*, improvisée, en avril 1792, par Rouget de l'Isle, sous le titre de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Lückner*, ne fut entendue pour la première fois à Paris que lorsque le bataillon des Marseillais vint dans cette ville ; mais la première exécution publique, pour ainsi dire officielle, de ce chant admirable eut lieu le 14 octobre 1792, et le Conservatoire y prit part.

» Le grand mouvement révolutionnaire ayant pris fin, le Conservatoire revint à une musique moins pompeuse ; c'est alors qu'il donna, pendant l'empire, des sortes d'auditions que l'on appela exercices, dans lesquels se faisaient entendre les professeurs et les meilleurs élèves. Vers 1828, sous l'impulsion de Baillot et sous la direction d'Habeneck (1781-1849), les maîtres se réunirent, rassemblèrent autour d'eux leurs plus brillants disciples et fondèrent une société qui, sous le nom de *Société des concerts du Conservatoire*, eut sur notre école une influence salutaire et immense qui dure encore. Le premier programme, de 9 mars 1828, indiquait l'exécution de la *Symphonie héroïque*[1]. »

[1] Lavoix, *La musique française*, p. 208.

Un des premiers maîtres de piano du Conservatoire fut **Hyacinthe Jadin**, élève de Hüllmandel. Né à Versailles en 1769, Jadin appartenait à une famille de musiciens ; son père, Jean Jadin, avait été professeur de violon et de piano, et son oncle, Georges Jadin, avait appartenu à la chapelle du roi de France ; il jouait du basson en virtuose. Auteur de quelques concertos écrits dans le style d'Ignace Pleyel, Hyacinthe Jadin mourut déjà en 1802 et eut pour remplaçant au Conservatoire son frère, **Louis-Emmanuel Jadin**, né à Versailles le 28 septembre 1768. Celui-ci mit à la mode les *Mélanges* ou *Pot-pourris* dans lesquels les motifs favoris d'opéras sont reliés par quelques mesures transitoires destinées à satisfaire les oreilles peu exigeantes des dilettantes.

Un artiste qui donna une puissante impulsion à l'enseignement au Conservatoire et qu'à ce titre on pourrait considérer comme le fondateur de l'école française de piano, fut **Louis Adam**, père d'Adolphe Adam, l'aimable et gracieux auteur du *Chalet*, du *Postillon de Longjumeau*. Ce dernier a publié sur Louis Adam des notes biographiques qui permettent de reconstituer avec une exactitude suffisante la longue carrière de cet illustre musicien.

Louis Adam est né le 3 décembre 1758 à Mittersholz (Bas-Rhin) ; sous la direction d'un de ses parents, puis de l'organiste Hepp, à Strasbourg, il fit de solides études de piano, s'assimilant les œuvres de J.-S. et de Ph.-Emmanuel Bach, de Scarlatti, de Schobert. En 1775, il arriva à Paris où il se familiarisa avec le genre de Mozart et de Clementi ; nommé professeur au Conservatoire en 1797, il forma un grand nombre de pianistes distingués : Kalkbrenner, Chanlieu, Henri Lemoine, Hérold.

Malheureusement des revers de fortune assombrirent son existence ; la révolution de 1830 lui enleva sa clientèle ; plus tard, son fils, Adolphe Adam, engloutit des sommes considérables dans une entreprise théâtrale. Mais Louis Adam n'était pas homme à se décourager ; il chercha dans le travail le moyen de faire face à l'adversité. Il ne prit sa retraite

de professeur au Conservatoire qu'en 1843, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Cruellement éprouvé par la révolution de 1848, il « tomba dans une morne taciturnité et s'éteignit sans maladie et presque sans souffrances, le 8 avril, » à l'âge de quatre-vingt-dix ans. « Dans cette vie de travail et de dévoûment, écrit Marmontel, il y a eu des fatigues et des épreuves; ni défaillance, ni tache d'aucune espèce. Musicien de haute valeur, laborieux à l'excès, modeste pour son propre mérite, bienveillant pour ses émules et ses disciples, ayant l'esprit ouvert aux progrès de l'art, Louis Adam demeure une des figures les plus sympathiques et les plus hautes du professorat de la génération qui nous précède. »

Louis Adam a composé des *variations* intéressantes sur l'air populaire du *Roi Dagobert*, mais ses principales publications appartiennent au domaine de la pédagogie musicale. En collaboration avec L.-W. Lachnith, il publia une *Méthode ou principe général du doigté pour le forte-piano suivie d'une collection complète de tous les traits possibles avec le doigté*, et, sous sa seule responsabilité, une *Méthode nouvelle pour le piano à l'usage des élèves du Conservatoire*, un ouvrage qui, de 1802 à 1831, n'eut pas moins de cinq éditions à Paris.

Lorsque Jadin mourut en 1802, il eut pour remplaçant au Conservatoire **LOUIS-BARTHÉLEMY PRADHER**, alors âgé de vingt et un ans.

Né à Paris le 18 décembre 1781, L.-B. Pradher ou *Pradère* étudia la musique successivement avec un chef d'orchestre de l'Opéra comique, nommé Lefèvre, avec la célèbre pianiste, Mme MONTGÉROULT, enfin au Conservatoire. Quand, en 1802, il concourut avec Cherubini pour la place de professeur, l'étonnante virtuosité avec laquelle il joua un concerto de Dussek disposa le jury en sa faveur. Après un professorat de vingt-cinq ans, il voyagea pendant quelques années, puis se fixa à Toulouse où il remplit les fonctions de directeur du Conservatoire. Pradher mourut à Gray en octobre 1843. Il a composé pour le piano : un *concerto*, des *sonates*, des *rondos*, des *fantaisies*, des *pot-pourris*, un *rondo* pour deux

pianos, des *romances*. Au nombre de ses meilleurs élèves, on peut citer les frères Henri et Jaques Herz, Dubois, Rosellen, Hünten.

Un contemporain de Pradher, **PIERRE-JOSEPH-GUILLAUME ZIMMERMANN**, né à Paris en 1785, fut professeur au Conservatoire de 1816 à 1848. « Musicien de grand savoir, d'un goût délicat, très éclectique, n'ayant aucun parti pris contre les tendances novatrices, Zimmermann tenait ses élèves au courant de toutes les œuvres de valeur réelle, sans souci du nom de l'auteur ni de la provenance d'école [1]. » Pianiste de haute valeur, Zimmermann, dont la vie fut malheureusement assombrie par diverses épreuves, mourut à Paris en 1853.

Le plus brillant représentant de l'école française durant la première moitié du dix-neuvième siècle fut un musicien d'origine allemande, **FRÉDÉRIC-GUILLAUME KALKBRENNER**, né à Cassel en 1784, mais dès 1798 élève de Louis Adam au Conservatoire de Paris. Ses progrès furent si rapides qu'en 1800 il remportait un second prix et en 1801 le premier. Envoyé à Vienne en 1803 pour profiter de l'enseignement de Clementi, il revint à Paris en 1806 et, dès son retour, l'éclat de son jeu le mit au rang des professeurs les plus recherchés.

La présence à Paris de Dussek, qui, de 1808 à 1812, fut *concert meister* du prince de Talleyrand, exerça une influence favorable, non seulement sur Kalkbrenner comme pianiste et comme compositeur, mais aussi sur l'école française de piano tout entière.

De 1814 à 1823, Kalkbrenner babita l'Angleterre où sa virtuosité provoqua un enthousiasme extraordinaire et où ses compositions furent très appréciées. En 1817, il fonda à Londres, avec S. Webbe et Jean-Bernard Logier (l'inventeur du chiroplaste ou guide-main), une académie musicale dans laquelle tous les élèves qui avaient atteint le même degré de

[1] Marmontel, *Silhouettes et Médaillons*, p. 200.

culture artistique étaient placés sous la direction d'un seul et même maître.

De retour à Paris dès 1826, Kalkbrenner s'associa à Camille Pleyel pour la fabrication des pianos ; par ses conseils et aussi par les sommes considérables qu'il versa dans la fabrique, Kalkbrenner contribua pour une large part à la réputation de la maison Pleyel, dont les produits sont actuellement encore hautement appréciés, mais c'est surtout comme chef de l'école française de piano que l'illustre artiste s'est conquis une juste et durable renommée.

Kalkbrenner fut un virtuose dans la meilleure acception de ce mot. « Sous ses doigts, dit Marmontel, le piano prenait une sonorité merveilleuse et jamais stridente, car il ne cherchait pas les effets de force. Son jeu, lié, soutenu, harmonieux, d'une égalité parfaite, charmait plus encore qu'il n'étonnait ; enfin, une netteté irréprochable dans les traits les plus ardus, une main gauche d'une bravoure sans pareille faisaient de Kalkbrenner un virtuose hors ligne[1]. »

Excellent pédagogue, Kalkbrenner recommandait à ses élèves d'éviter les mouvements inutiles des bras et de porter leurs efforts sur le développement égal de chaque doigt des deux mains ; il faisait exécuter des passages rapides en tierces et en sixtes par les deux mains, des trilles doubles ou triples ; il a laissé une grande méthode théorique et pratique à l'aide du guide-mains, ouvrage dont le succès fut considérable, grâce aux préceptes de mécanisme qu'il renferme.

Chez Kalkbrenner, le compositeur n'est pas à la hauteur du virtuose, du pédagogue ; écrites essentiellement au point de vue de l'effet, ses compositions ont du charme, de l'élégance, du brillant surtout, mais il leur manque des qualités seules capables d'assurer une longue durée à une œuvre d'art. Parmi ses morceaux pour piano qui eurent le plus de retentissement, on peut citer ses 4 *concertos*, un *concerto* pour deux pianos (op. 125), des *sonates*, des *études*, *caprices*,

[1] Marmontel, *Les pianistes célèbres*, p. 100.

fugues et une foule de morceaux de salon pour piano seul ou pour piano avec accompagnement d'un ou de plusieurs instruments.

Kalkbrenner est mort en 1849 à Enghien, près Paris.

Le 6 janvier 1806 naissait à Vienne, en Autriche, **Henri Herz**. Admis dès l'âge de dix ans au Conservatoire de Paris, le jeune musicien autrichien qui, deux ans auparavant, s'était produit avec succès en public à Coblentz, devint promptement l'élève favori de Pradher. Son premier examen faillit être compromis par une atteinte de la rougeole, mais quatre jours avant le concours, Herz sortit de son lit, reprit ses exercices et, par une superbe interprétation du douzième concerto de Dussek et d'une étude de Clementi, remporta tous les suffrages. En 1818, l'enfant-prodige se fit connaître comme compositeur ; un *Air tyrolien varié* et un *Rondeau à la Cosacca* rencontrèrent une faveur générale dans le monde musical.

Les concerts donnés en 1820 à Paris par Moscheles firent sur Herz une profonde impression ; ce dernier s'efforça d'égaler la virtuosité du maître allemand et de donner plus de grâce à ses propres compositions. Celles-ci jouirent pendant une vingtaine d'années d'une vogue extraordinaire.

Ayant organisé des tournées artistiques avec le violoniste Lafont, Herz écrivit quelques œuvres pour piano et violon qui ne sont pas sans charme. Par contre, ses compositions pour piano seul sont pour la plupart d'une extrême banalité ; il faut cependant excepter les *concertos* (op. 34, 74 et 87) qui renferment de belles pages, les *études* qui présentent ce mélange de force et d'élégance qui caractérise les produits de l'école française et dont on retrouve le reflet non seulement dans le *Rondo brillant* dédié à Moscheles, mais aussi dans les innombrables *Variations* composées par Herz sur des thèmes populaires à son époque. Parmi ces dernières, les quatrième et septième variations sur un « air » de la *Violette de Carafa* (op. 48) ont un cachet de distinction, tandis que la seconde variation est remarquable par sa finesse, sa légè-

reté, et la cinquième par sa vigueur et son élan. D'autres compositions pour piano de H. Herz : *Souvenir du Niagara* (op. 213) ; *La Californienne*, polka brillante (op. 167) ; un *Grand galop brillant* (op. 188) ; *La coquette*, scène de bal (op. 79), ont fait fureur surtout quand elles étaient jouées par le compositeur lui-même ; depuis longtemps, elles sont tombées dans l'oubli le plus complet.

Non pas que le style de Herz soit vulgaire ou négligé ; il a des qualités réelles ; « toujours correct et brillant, il atteint sans peine la noblesse et souvent l'élévation, » dit Marmontel ; seulement la pureté, l'éclat de la forme ne suffisant pas à sauver de la ruine des œuvres dont le fond est à peu près nul, les compositions du pianiste français étaient fatalement condamnées à disparaître après avoir été populaires dans les deux mondes.

Herz, qui était un virtuose de premier ordre, a parcouru en triomphateur l'Allemagne, l'Angleterre, l'Ecosse, l'Amérique du Nord et celle du Sud, mais c'est surtout à Paris qu'il a déployé les ressources d'un esprit cultivé servi par un merveilleux talent.

Professeur au Conservatoire, Herz a formé d'excellents élèves. En même temps directeur d'une importante manufacture de pianos, il a fourni des instruments remarquables par leur belle et puissante sonorité.

Littérateur à ses heures, Henri Herz a publié un volume de *souvenirs* de son voyage en Amérique ; cet ouvrage se lit avec intérêt.

Né à Londres en 1798, mort à Meylan (France) en 1876, **Henri Bertini** appartient aussi à l'école française, non seulement par la durée de son séjour à Paris, mais aussi par la nature de son talent. « Son jeu, écrit Marmontel, tenait de Clementi par la régularité et la clarté dans les traits rapides, tandis que la qualité du son, la manière de phraser et de faire chanter l'instrument participaient de l'école de Hummel et de Moscheles. »

Bertini a beaucoup écrit, des trios, des quatuors, des sex-

tuors, etc., et pour le piano seul, des *fantaisies*, des *rondos*, des *caprices*, etc., puis surtout des **Etudes** qui sont ses meilleurs titres de gloire. Les études progressives, élémentaires, de perfectionnement, comprenant les op. 84, 100, 101, 86, 97, 29, 32, 66, 94, disposées graduellement telles qu'elles le sont dans l'édition Schlesinger (Berlin), constituent un ouvrage pédagogique de haute valeur. Par contre, les autres compositions de Bertini pour piano n'ont qu'une importance très secondaire. Marmontel dépasse les limites de la bienveillance quand il qualifie d'œuvre *magistrale* la *Fantaisie dramatique* en Do ♯ mineur (op. 118). Le *Rondo à la Polacca* (op. 167), morceau de concours à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles, a du brillant, mais manque totalement d'originalité.

Il est rare qu'un simple dilettante parvienne à se créer une place d'honneur au nombre des professionnels ; ce fut cependant le cas de **CAMILLE STAMATY**, qui n'embrassa la carrière musicale qu'après avoir été employé à la préfecture et qui, comme pianiste, comme professeur et comme compositeur, non seulement égala la plupart de ses contemporains, mais, à une époque où l'on recherchait les succès faciles, où la musique de salon était à la mode, se distingua par la pureté de son style et par l'élévation de sa pensée. Les *Douze esquisses* (op. 17) sont un recueil de pièces charmantes, sans prétention, mais dont le contour mélodique a beaucoup d'attrait. Le N° 1, *Pensée d'amour*, en Do majeur, le N° 7, *A l'aube*, en La *b* majeur, le N° 8, *Contemplation*, en Fa majeur, fournissent une bonne occasion pour s'exercer dans l'art de faire chanter la note, d'imprimer au toucher quelque chose de moelleux, de mettre de la poésie dans son jeu. C'est surtout dans ses *sonates*, dans son *concerto* (op. 2) et peut-être plus encore dans ses œuvres pédagogiques que Stamaty a révélé de précieuses qualité. Les *Etudes concertantes* (op. 46, 47), les *Etudes pittoresques* (op. 21), les *Etudes caractéristiques sur Oberon* sont intéressantes ; voici comment Marmontel s'exprime sur deux autres ouvrages du même compositeur : « *Le rythme des doigts* est le traité de mécanisme le plus complet,

le mieux raisonné, le plus logique que nous connaissions. La mesure, l'indépendance des doigts, l'accentuation y sont étudiées sous toutes les formes, avec les combinaisons les plus variées. Les *études progressives* chant et mécanisme (op. 37, 38, 39), offrent aux élèves des recueils importants de pièces caractéristiques où l'accentuation, la vélocité, la bravoure sont traitées progressivement, avec un soin méthodique et une rare ingéniosité. »

Né à Rome le 28 mars 1811, Stamaty est mort à Paris le 19 avril 1870. Il avait reçu la croix de la légion d'honneur.

Parmi les pianistes virtuoses qui, subissant l'influence de Thalberg, cultivèrent la fantaisie sur des motifs d'opéras, **EMILE PRUDENT** fut un des plus heureusement doués.

Né à Angoulême le 4 avril 1817, Emile Prudent entra au Conservatoire de Paris en 1826. Après ses années d'étude, introduit auprès du public parisien par Thalberg lui-même, Prudent vit bientôt se former autour de lui un groupe d'admirateurs enthousiastes et fidèles. Comme compositeur, Prudent ne dépasse pas le niveau des musiciens de salon ; sa *Fantaisie sur Lucie de Lammermoor* fut, il est vrai, un des succès de librairie les plus extraordinaires de l'époque et cependant, malgré la parfaite élégance avec laquelle le pianiste a traité quelques-uns des thèmes du maître italien, ce morceau appartient à un genre complètement démodé. On peut en dire autant des compositions originales de Prudent ; son *concerto symphonique* en Si *b* majeur (op. 34), a du brillant. Ses morceaux de salon : *Le réveil des fées*, étude en Fa mineur (op. 41), *Les naïades*, caprice-étude (op. 45), l'*Etude de concert,* en Mi *b* majeur (op. 28), ont de la finesse, ce qui n'empêche pas que le virtuose qui, de nos jours, mettrait ces morceaux dans ses programmes de concert semblerait un revenant d'un autre âge.

Par contre, comme exécutant, Prudent appartient à la catégorie des grands virtuoses ; sur ce point, le témoignage de ceux qui l'ont entendu est unanime ; son jeu présentait ce mélange de grâce et de force auquel on reconnaît les vrais

artistes. Prudent est mort à Paris le 5 juin 1863 sans avoir donné toute sa mesure.

Les œuvres de Prudent ont encore une certaine valeur artistique ; il n'en est pas de même de celles écrites par quelques compositeurs dont il suffira de rappeler les noms, leurs compositions, qui appartiennent complètement au genre *article de fabrique*, n'étant pour rien dans l'évolution musicale du dix-neuvième siècle.

GORIA, ANTOINE-FRANÇOIS (né en 1828 à Paris, mort le 1er juillet 1860) ; auteur de *fantaisies*, *paraphrases* sur des motifs d'opéra ; quelques *Etudes* de lui ont un réel mérite.

HÜNTEN, FRANÇOIS (né le 26 décembre 1793 à Coblentz où il mourut après avoir passé la plus grande partie de sa vie à Paris) a écrit plus de 250 compositions pour piano, entre autres des *Variations militaires* à quatre mains.

OSBORNE, GEORGE (né en 1806 à Limerick, Irlande, élève de Kalkbrenner, professeur à Paris). Tout le monde a joué sa *Pluie de perles.*

LEFÉBURE-WÉLY, LOUIS (né à Paris le 13 novembre 1817, mort dans la même ville en 1869) ; organiste de talent ; n'a composé pour le piano que des bagatelles sans importance parmi lesquelles *Les cloches du monastère* ont eu une certaine popularité.

ROSELLEN, HENRI (né à Paris en 1811) ; auteur d'une foule de compositions totalement oubliées.

RAVINA, JEAN-HENRI (né à Bordeaux le 20 mai 1818) ; professeur au Conservatoire de Paris dès l'âge de dix-sept ans ; a formé de bons élèves et composé des *Etudes*, des *Fantaisies.*

VOSS, CHARLES (né à Schmarsow, en 1815, fixé à Paris) ; virtuose et compositeur de morceaux brillants.

Les fabricants de *Pot-pourris :* **F. BEYER, C.-T. BRUNNER, J.-B. DUVERNOY, TH. ŒSTEN**, n'ont écrit que des choses insignifiantes à propos desquelles Weitzmann dit avec raison : « L'étude de compositions aussi dépourvues de sens atrophie chez l'élève le goût pour tout travail sérieux sans développer en aucune façon son habileté technique ; le professeur consciencieux se gardera donc bien de perdre le temps de ses élèves en leur faisant jouer des œuvres de ce genre. »

Pour compléter l'histoire de l'école française de piano durant la première moitié du dix-neuvième siècle, il convient de rappeler les brillants succès remportés comme professeur au Conservatoire de Paris par Mme J.-L. FARRENC et comme virtuose par Mme Marie PLEYEL, dont les voyages à travers l'Europe furent un long et perpétuel triomphe.

* * *

En **ITALIE**, l'art du chant occupe une place essentielle pour ne pas dire exclusive dans le mouvement musical ; la musique instrumentale pure a pour l'Italien moins d'attrait que l'opéra. La mélodie simple, caressante, lumineuse et chaude comme un rayon de soleil, tour à tour spirituelle, exubérante de gaîté (Rossini, *Le barbier de Séville*) ou bien mélancolique et tendre (Bellini, Donizetti), naïve (Cimarosa) ou passionnée (Verdi), exprime mieux que les savantes combinaisons harmoniques le génie musical propre aux races latines. Cependant et malgré cette prédominance de la musique vocale au pays

Où l'oranger rougit son or dans la sombre verdure,

l'Italie a eu, outre ses grands clavecinistes, des instrumentistes distingués, un violoniste unique, Paganini, et des pianistes de réel mérite, au nombre desquels il faut mentionner en premier lieu un élève de Mozart, **FRANCESCO-GIUSEPPE POLLINI**, né en 1763 à Laibach, mort en 1847 à Milan. Compositeur fécond, Pollini est connu surtout par son ouvrage théorique : *Metodo per Clavicembalo* (Milan, G. Ricordi). Réunis en assemblée générale le 16 novembre 1811, les professeurs du Conservatoire de Milan déclarèrent que « cette méthode reposait sur des règles précises, claires et inattaquables et qu'elle était digne de servir invariablement de base à l'enseignement du piano dans toutes les écoles de musique de l'Italie. »

La première partie est consacrée à la position du corps, des mains, au doigté de toutes les gammes ; on y trouve des

exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres, pour faciliter le passage des deuxième, troisième et quatrième doigts sous le pouce et du pouce sous les autres doigts; l'auteur y traite théoriquement et pratiquement du toucher, de l'échange des doigts dans l'attaque rapide de la même note, des passages en tierces, en sixtes brisées, des accords arpégiés et des différents passages en octaves, tierces, sixtes. Tous les exercices sont faits d'abord par la main gauche seule, puis par la main droite seule, ensuite par les deux mains ensemble, enfin par un mouvement contraire des deux mains et dans les diverses tonalités. La seconde partie s'occupe des mordants, grupetti, agréments, trilles, doubles trilles, trille appliqué à des phrases mélodiques; l'auteur pose des règles pour le doigté dans le style lié, pour le toucher selon les divers signes d'expression, enfin pour le maniement intelligent des pédales. La troisième partie renferme des exercices en accords plaqués, des gammes en forme de séquences dans tous les tons. Comme étude destinée au repos, Pollini recommande les sonatines de Ferrari, Steibelt, Dussek, les valses et monferrines de lui-même, les valses en forme de rondos de Clementi.

Durant de longues années, professeur au Conservatoire de Milan, Pollini a beaucoup écrit, des *fantaisies*, des *variations*, des *rondos*, des *sonates*, etc., mais aucune de ses compositions ne s'est répandue au delà des limites de l'Italie.

Formé selon les principes de Pollini, un pianiste-compositeur italien, **ADOLPHE FUMAGALLI** (né en 1828 à Inzago, dans le Milanais, mort à Florence en 1856) a remporté de brillants succès soit dans son pays, soit à l'étranger par sa prodigieuse virtuosité, en particulier par l'étonnante dextérité de sa main gauche.

Les compositions pour piano de Fumagalli sont dans le goût du temps, mais avec une note bien personnelle. Dans son *caprice fantastique* (op. 33), Fumagalli a introduit un *carillon* dont l'effet, à titre de curiosité, est très réussi; le thème est fort banal, mais, par la façon dont il est traité, il

produit sur l'oreille une sensation absolument pareille à celle des instruments connus sous le nom de boîte à musique. Fumagalli s'est aussi montré habile transcripteur ; ses réductions au piano de la chanson populaire de Gordigiani : *O santissima vergine* et d'une tarentelle de la *Tonelli* de A. Thomas sont, la première d'une pénétrante douceur, la seconde d'un éclat et d'une fougue incomparables. Une transcription de motifs du *Trovatore* de Verdi pour deux pianos présente d'autre part un fâcheux abus de procédés destinés à mettre en évidence la virtuosité des exécutants et à produire la plus grande somme de sonorité possible. Une mort prématurée n'a pas permis à Fumagalli d'atteindre à cette maturité du talent qui, selon toute apparence, eût fait de lui un des premiers musiciens de l'Italie au dix-neuvième siècle.

* * *

Parmi les représentants du style brillant en Allemagne, une place tout à fait exceptionnelle doit être réservée à trois musiciens qui, tous trois, virtuoses hors ligne, furent en même temps des compositeurs d'un réel mérite et dont les compositions pour piano, en particulier, appartiennent à ce que la littérature pianistique possède de meilleur ; ce sont : C.-M. de Weber, J. Moscheles et F. Mendelssohn-Bartholdy.

C.-M. DE WEBER

Né le 18 décembre 1786 à Eutin, dans le Holstein, **CHARLES-MARIE DE WEBER** fit ses premières études à Salzbourg, sous la direction de Michel Haydn. Les fruits de son travail se manifestèrent dès l'âge de douze ans par la publication de six *fuguettes* pour piano auxquelles succédèrent, quelques temps après, une messe, des trios, des sonates, un opéra, etc. Présenté en 1803 à l'abbé Vogler, théoricien célèbre, Weber étudia avec lui non seulement le contrepoint, mais aussi les œuvres des grands maîtres. Bien que faisant la part aussi large que possible aux distractions de tous genres que Vienne

offrait à ses habitants, l'élève réalisa des progrès si prompts et si considérables que déjà en 1804, à l'âge de dix-huit ans, il fut nommé chef d'orchestre au théâtre de Breslau.

Les années qui suivirent furent fécondes en dures expériences; la situation politique de l'Allemagne, l'opposition haineuse de certains musiciens jaloux des succès du jeune compositeur, les intrigues qui se nouèrent autour de sa personne, tout cela contribua à lui rendre la vie amère. L'invitation adressée à Weber, par le prince Eugène de Wurtemberg, dilettante éclairé, de se fixer à Magdebourg avec le titre d'intendant de la musique, sembla annoncer des jours meilleurs; malheureusement, en février 1807, le prince Eugène fut obligé de renoncer à son théâtre et à sa chapelle. Sans ressources, Weber tenta une tournée artistique; les résultats en furent, au point de vue financier, si lamentables que le grand musicien se trouva dans la nécessité d'accepter la place de secrétaire du prince Louis, frère du prince Eugène. Le séjour de Weber à Stuttgart se termina d'une façon inattendue; mêlé malgré lui à des spéculations véreuses, le compositeur fut, bien qu'innocent, jeté en prison, puis expulsé du pays, avec son père. H. Barbedette observe à ce sujet qu'en éclairant Weber d'une façon douloureuse sur le caractère de certains hommes, cet épisode « changea ses mœurs, hâta la maturité de son jugement, lui marqua la droite voie, fit de lui enfin un artiste respectueux de sa propre dignité et fidèle à sa destinée. »

En quittant Stuttgart, le compositeur se rendit d'abord à Mannheim, puis à Darmstadt où il retrouva son ancien maître et ami, l'abbé Vogler. En 1810, il dirigea *Sylvana* à Francfort; une tournée artistique le conduisit dans l'Allemagne du nord, en Suisse; de retour dans son pays en 1812, il habita successivement Berlin, Gotha, Weimar, Leipzig où il remporta, en janvier 1813, un éclatant triomphe comme exécutant et comme compositeur. Nommé directeur de l'opéra à Prague, il remplit ces fonctions jusqu'en 1816. C'est durant cette période de son activité que, subissant l'influence du

souffle patriotique qui passait sur l'Allemagne, Weber mit en musique les chants de Kœrner : *La chasse sauvage de Lutzow*, le *Chant de l'épée*, la *Prière avant la bataille*, etc.

C'est également à la même époque qu'il écrivit pour piano et orchestre une de ses œuvres les plus remarquables, le *Concerto* en Fa connu sous le nom de *Le croisé*.

Le 18 janvier 1817, Weber prit la direction de l'opéra national allemand récemment fondé à Dresde. Les années qu'il passa dans cette ville furent les plus heureuses de sa carrière. Son mariage avec Caroline Brandt, l'aimable et gracieuse artiste dont il avait fait la connaissance deux ans auparavant à Prague, transforma son existence ; en outre, l'accueil réservé à ses œuvres capitales, en mars 1821, à *Preciosa*, en juin de la même année au *Freischütz*, en 1823 à *Euryanthe*, remplirent son cœur de joie ; le bonheur qu'il goûta ne fut, à vrai dire, pas sans mélange ; le perte d'un enfant tendrement aimé jeta la désolation au foyer domestique ; les partisans de la musique italienne ne ménagèrent pas les avanies au créateur de l'opéra romantique national allemand ; après vingt représentations, *Euryanthe* disparut du répertoire. Surtout ce bonheur fut de courte durée.

En 1826, Weber s'engagea à écrire un opéra, *Oberon*, pour Londres ; se sentant malade, il mit en ordre ses affaires avant de partir pour l'Angleterre. Les artistes de l'opéra de Dresde lui offrirent une représentation d'adieu, mais quand ils voulurent entonner une cantate en son honneur, leurs voix furent étouffées par des sanglots.

Le départ eut lieu le 5 février 1826 ; entendant fermer la voiture qui emmenait son mari, Caroline Weber s'écria : « C'est sa bière que j'ai entendu refermer sur lui. »
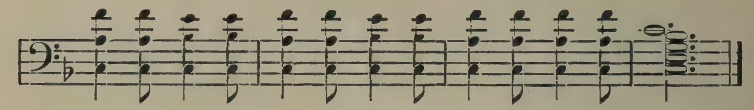
Le compositeur arriva à Londres dans les premiers jours de mars ; les répétitions commencèrent immédiatement ; la première représentation d'*Oberon* eut lieu le 12 avril à Covent-Garden, en présence d'un public électrisé.

Le 26 mai, Weber joua pour la dernière fois du piano dans un grand concert où l'orchestre dirigé par Cramer exécuta

les ouverture du *Jubilé*, d'*Euryante* et d'*Oberon*. Ayant la conscience de la gravité de son état, le musicien se décida à repartir pour son pays natal. « Le 4 juin, au soir, raconte Barbedette, Weber parlait avec bonheur de son retour en Allemagne ; tout à coup sa voix s'altéra ; il se retira dans sa chambre, referma sa porte au verrou et voulut que personne ne couchât auprès de lui. Ses amis se retirèrent à minuit, fort effrayés. Le lendemain matin, de très bonne heure, on frappa à sa porte.... Le silence était mortel dans la chambre, et l'on n'entendait que le bruit de la montre posée près du lit. La porte fut enfoncée ; Smart écarta les rideaux ; Weber était mort depuis cinq heures environ [1]. »

La réputation de Weber repose essentiellement sur ses opéras, sur le *Freischütz* en particulier ; cependant ses compositions pour piano seul ou pour piano avec orchestre sont remarquables ; elles suffiraient à conférer à celui qui les a écrites des titres sérieux à la reconnaissance des amateurs de bonne musique.
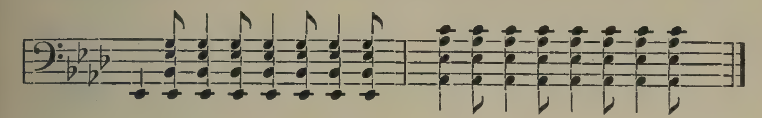
Pianiste de premier ordre, joignant aux avantages d'un mécanisme très exercé celui d'avoir reçu de la nature des mains admirablement appropriées aux exigences de la virtuosité, Weber a introduit dans ses compositions pour piano certains procédés nouveaux destinés à les rendre particulièrement brillantes. C'est ainsi que par l'emploi d'accords plaqués exigeant une extension considérable des doigts de la main gauche, il donne à la partie d'accompagnement une richesse de son peu commune. Des passages tels que celui-ci (emprunté au dernier morceau du concerto en Fa (op. 79), dit *Le croisé*) :



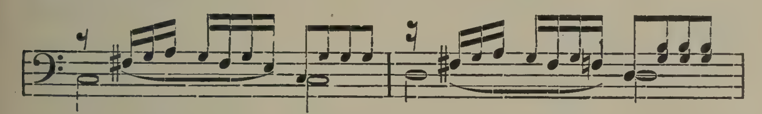
ne sont pas rares dans les œuvres pour piano de l'auteur du *Freischütz*.

[1] Barbedette, *C.-M. de Weber*, p. 90.

Dans la sonate en La *b* majeur (op. 39), on trouve les accords arpégiés suivants à la main gauche :

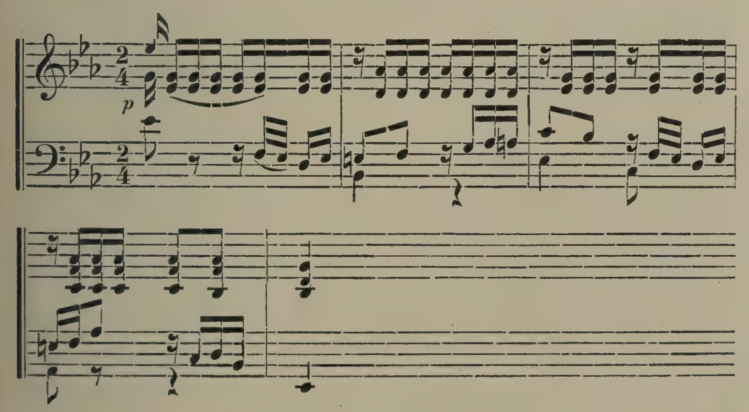


Chez Weber, la main gauche est toujours intéressante, même quand elle ne fait qu'accompagner. Dès la cinquième mesure du premier allegro de la sonate en Ut majeur (op. 24), on remarquera cette phrase de la main gauche :



qui a beaucoup de charme ; dans le même morceau, les trilles de la main gauche produisent un excellent effet, surtout si on les considère dans leurs rapports avec les passages que la main droite exécute.

Au reste, il n'est point rare que Weber n'attribue le chant à la main gauche et l'accompagnement à la main droite ; cette interversion de l'ordre normal ne manque pas d'attrait ; le passage suivant du *Rondo brillant* en Mi *b* majeur (op. 62) :



est tout à la fois gracieux et spirituel ; la phrase que, dans le rondo de la sonate en Ré mineur (op. 49), Weber confie à la

main gauche a un tour ingénieux dont Mendelssohn paraît s'être souvenu dans son *Rondo capricioso* et quand, un peu plus loin, la mélodie chantée par la main droite se combine avec celle de la main gauche, on a, peu s'en faut, l'illusion d'un duo exécuté par deux voix parfaitement harmonisées.

D'une manière générale, la mélodie, poétique en même temps que populaire, coule à pleins bords dans les œuvres de C.-M. de Weber, dans ses compositions pour piano non moins que dans ses opéras. A côté de cela, la note dominante est la note chevaleresque ; on la rencontre fortement accusée dans les *polonaises* comme dans les *rondos*, dans les *sonates* comme dans les *concertos*.

Outre les sonates et concertos, compositions magistrales, Weber a écrit pour le piano des *variations* dont les plus intéressantes sont celles sur la romance de *Joseph* de Méhul : « *A peine au sortir de l'enfance* » (op. 28), un *Momento capriccioso* en Si *b* majeur (op. 12), une *polonaise* en Mi *b* majeur (op. 21), une *seconde polonaise* en Mi majeur (op. 72), composition orchestrée et paraphrasée par Liszt, dont le crescendo en Si majeur a les allures d'une charge de cavalerie ; à ce propos, il convient de noter que la gradation sonore allant du pianissimo au fortissimo appartenait aux procédés d'exécution par lesquels Weber procurait à ses auditeurs de vives émotions. De toutes les œuvres pour piano seul, les plus connues sont *L'invitation à la valse* en Ré *b* majeur (op. 65) et le *Rondo brillant* en Mi *b* majeur (op. 62) ; elles appartiennent à ce que la littérature pianistique possède de meilleur. Par contre, les compositions pour piano à quatre mains sont aujourd'hui complètement délaissées ; elles sont, au reste, très inférieures aux pièces à quatre mains écrites par Schubert.

Les **Sonates** pour piano de Weber figurent rarement sur les programmes de concerts ; cela est fâcheux, car toutes sont remarquables à divers titres. La première, en Do majeur (op. 24), comprend un *allegro risoluto* d'un caractère très dramatique, un *adagio* en Fa majeur d'une inspiration élevée, avec un épisode extrêmement passionné, un *minuetto*

en Mi mineur dont le trio en Mi majeur est un joyau d'un prix inestimable, et enfin un *rondo* en Do majeur qui, exécuté *presto*, est d'un effet étourdissant. Ce morceau étant composé d'un trait en doubles croches qui n'est pas interrompu de la première mesure à la dernière, on le désigne habituellement sous le nom de « mouvement perpétuel. »

Les sonates en La *b* majeur (op. 39), en Ré mineur (op. 49), en Mi mineur (op. 70), sont également fort intéressantes ; on en trouvera une analyse judicieuse dans l'ouvrage de Barbedette précédemment cité : *Ch.-M. de Weber* (p. 133-136).

Les deux premiers **concertos**, (op. 11) en Do majeur et (op. 32) en Mi *b* majeur renferment des beautés de premier ordre. « Comme sobriété de développement, énergie de la pensée, ce sont deux pièces incomparables, » écrit Barbedette. Toutefois, c'est le troisième concerto (*Le croisé*), *Concert Stück* (op. 79), qui seul a conservé le privilège de rester au répertoire des pianistes-virtuoses contemporains, ce qui s'explique non seulement par la valeur intrinsèque de l'œuvre, mais aussi par le fait qu'elle fournit à l'exécutant de nombreuses occasions d'exhiber sa virtuosité.

* * *

Au nombre des nouvelles éditions des œuvres de Weber pour piano, il faut mentionner : *Sonates et morceaux de salon*, édités par Liszt, 2 vol., chez J.-G. Cotta. *Œuvres* pour pianoforte, éditées par C. Reinecke, Breitkopf et Härtel. *Œuvres complètes*, en 3 vol., Peters ; en 1 vol., Litolff.

En 1864, le baron Max-Marie DE WEBER, ingénieur, dernier fils survivant du grand compositeur, a publié une biographie de son père en trois volumes. En langue française, la notice sur Weber insérée dans le *Ménestrel*, puis tirée à part, par M. H. Barbedette, est très documentée.

* * *

Le successeur de C.-M. de Weber, dans ses fonctions de maître de chapelle à Dresde fut **CHARLES-GOTTLIEB REISSIGER** (1798-1859), auteur de quelques opéras, d'un oratorio, de symphonies,

ouvertures, de trios et de quelques compositions pour piano qui ont du charme, mais dans lesquelles il a fait trop de concessions au goût du grand public.

Un contemporain de Weber, **LOUIS BÖHNER**, né en 1787 à Töttelstadt, près Gotha, organiste et pianiste-compositeur, fit de nombreuses tournées artistiques en Allemagne. Dans les dernières années de sa vie, Böhner se retira en Thuringe où il vécut à peu près comme un sauvage. Böhner a publié cinq *concertos* pour piano, une *sonate*, un *cappricio*, des danses, œuvres totalement ignorées de la génération actuelle. Ce singulier musicien, dont le conteur E.-T.-A. HOFFMANN a tracé le portrait sous la figure de Kreisler, prétendait que la plupart des motifs du *Freischütz* de Weber étaient des plagiats de ses propres œuvres ; il a été prouvé que cette prétention ne reposait sur aucun fondement sérieux. Böhner est mort près de Gotha le 28 mars 1860, dans le dénuement le plus complet.

MOSCHELES

Tandis que la musique dramatique est la sphère où se meut le génie de Weber, celle où se déploie le talent de Moscheles est exclusivement la musique de piano et dans ces limites restreintes, essentiellement les compositions ayant un caractère pédagogique ; Moscheles a beaucoup écrit, mais seules ses **Etudes** ont survécu et, à elles seules, elles suffisent à classer celui qui les a composées parmi les meilleurs musiciens de son époque.

Né le 30 mai 1794 à Prague, **IGNACE MOSCHELES** commença dès l'âge de dix ans l'étude des chefs-d'œuvre de J.-S. Bach, de Mozart, sous la direction de Dyonisius WEBER. En 1808, le jeune pianiste se fit connaître comme virtuose ; encouragé par les succès qu'il remporta, il se rendit à Vienne afin d'y étudier la composition avec ALBRECHTSBERGER. Les années d'apprentissage terminées Moscheles inaugura les années de voyages par une tournée artistique en Allemagne qui fut triomphale. A Paris, en 1820, puis à Londres, où il se fixa, Moscheles fit sensation. Accueilli en Angleterre avec beaucoup de sympathie, l'éminent artiste, qui était en même

temps un homme de bonne compagnie, un noble caractère, se créa promptement une position extrêmement avantageuse. Sauf quelques voyages, en Allemagne (1824), à Bruxelles (1835), à Paris (1839), au cours desquels il fit entendre son *concerto* en Sol mineur, Moscheles resta à Londres jusqu'en 1846, époque à laquelle il fut nommé professeur au Conservatoire de Leipzig, fonctions qu'il remplit jusqu'en 1870, année de sa mort.

Le catalogue des œuvres de Moscheles comprend 173 compositions dont 142 numérotées. Quelques-unes écrites essentiellement au point de vue de l'habileté technique de l'exécutant sont d'importance secondaire ; ainsi les **Rondos** : *Les charmes de Paris* (op. 54), *Les charmes de Londres* (op. 74), *La petite babillarde* (op. 66) ; un **Rondoletto** : *La Tenerezza* (op. 52); des *polonaises,* des *variations*, des *divertissements ;* ces compositions ont en outre un parfum vieillot qui n'en favorise pas la circulation. Les **sonates** et les **concertos** ont une valeur artistique plus durable. La *sonate mélancolique* (op. 49), la *grande sonate à quatre mains* (op. 47), le *concerto pathétique* (op. 93), le *concerto en Sol mineur* (op. 58), le *concerto en Mi majeur* (op. 56) et pour deux pianos le : *Hommage à Händel* (op. 92) sont des œuvres estimables dans lesquelles le compositeur, tout en faisant large la part à l'éclat, au brillant de la forme, ne néglige pas le fond, seul capable d'assurer à une composition musicale une place d'honneur dans la littérature du piano.

C'est toutefois essentiellement sur ses travaux pédagogiques que repose la réputation de Moscheles. On ne joue plus ses sonates, ses concertos, on joue toujours ses **Etudes** et il est à prévoir qu'on les jouera aussi longtemps que le piano sera étudié avec ferveur. Peut-être les *Etudes* de Liszt ont-elles plus de mouvement ; peut-être les *Etudes* de Chopin ont-elles plus de poésie ; ni les unes ni les autres n'égalent celles de Moscheles au point de vue de la pédagogie musicale. Riches en procédés et en effets nouveaux, les *Etudes* (op. 70) comprennent 24 morceaux caractéristiques dans les différentes

tonalités majeures et mineures avec doigté et explications sur le but de l'étude et la manière de l'exécuter. Les *Nouvelles études caractéristiques* (op. 95), les *Quatre grandes études de concert* (op. 111) ne sont pas moins intéressantes; elles sont des modèles du genre. « Ces pièces, écrit Marmontel, d'un travail excellent au point de vue du mécanisme et des difficultés spéciales, sont toutes remarquables par le choix de la pensée musicale, la variété et la contexture des traits, enfin par les harmonies ingénieuses et piquantes qui en rehaussent le ton et leur donnent une couleur énergique, expressive et dramatique [1]. »

Parlant de Moscheles, *exécutant*, le même auteur ajoute: « Virtuose de premier ordre, Moscheles se distinguait par une exécution magistrale, beaucoup de naturel et de vérité dans l'expression. Exécutant plein de verve, mais toujours maître de lui, visant moins à l'effet qu'au bien dire, il commandait l'attention par la noblesse de son style, sa belle sonorité, sa manière simple et large de phraser. Rien n'était laissé à l'imprévu, ni dans les grandes lignes, ni dans les moindres détails de l'interprétation; la supériorité de l'artiste était aussi réelle dans les passages brillants que dans les contours légers des ornements [2]. »

La veuve de Moscheles a publié des fragments du journal de son mari, en deux volumes de plus de 300 pages chacun. Commencé le 1er avril 1814 et poursuivi jusqu'au 31 décembre 1869, ce *Journal*, dans lequel Moscheles a consigné ses observations, ses impressions, avec une absolue sincérité, est une contribution importante à l'histoire de la musique au dix-neuvième siècle, il fournit des renseignements précis non seulement sur Moscheles lui-même, mais aussi sur tous les musiciens avec lesquels l'éminent artiste a été en relation intime en Allemagne, en France, en Angleterre. Il n'y a guère de virtuose contemporain dont le nom ne figure pas dans cet ouvrage et qui ne soit l'objet de jugements très indé-

[1] Marmontel, *Silhouettes et médaillons*, p. 191. — [2] *Id.*, p. 192.

pendants, mais généralement empreints d'une extrême bienveillance.

* * *

En collaboration avec FÉTIS, Moscheles a publié chez Schlesinger, à Berlin, une *Méthode des méthodes*, art de jouer du piano tel qu'il résulte des meilleurs ouvrages théoriques de Bach, Marpurg, Türk, etc. Cette publication a joui naguère d'une réputation méritée.

Un collègue de Moscheles au Conservatoire de Leipzig, le célèbre théoricien : **MORITZ HAUPTMANN** (1792-1868) a laissé six *sonates* pour piano et violon.

Moscheles portait à ses élèves un intérêt soutenu ; les plus connus sont :

HENRI LITOLFF, né en 1820 à Londres, pianiste virtuose de grand talent. Litolff a composé surtout de la musique de salon ; dans ses compositions pour piano, il use fréquemment des arpèges à la main droite, tandis que la mélodie est confiée à la main gauche ; le *Chant de la Fileuse* est le spécimen le plus achevé des effets que l'on peut obtenir au moyen de ce procédé. Quelques œuvres du même compositeur ont plus de portée : six *Etudes* de concert (op. 18) ; *Tarentelle infernale* (op. 79) ; *Grand caprice* de concert (op. 37) ; des *concertos symphoniques*, genre créé par Litolff ; le second, en Si mineur (op. 22), ne manque pas d'intérêt.

ROBERT RADECKE (né en 1830) s'est fait apprécier à Berlin comme professeur de piano.

LÉOPOLDINE BLAHETKA (née en 1809) a parcouru une brillante carrière musicale ; ses compositions n'en sont pas moins de nos jours totalement ignorées.

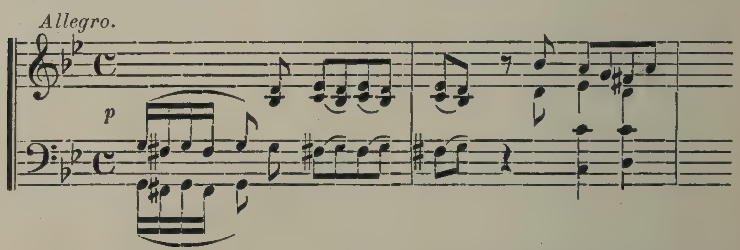
MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Dernier représentant de l'école classique par le souci constant de la forme, en même temps précurseur du romantisme par l'inspiration poétique, interprète consciencieux des chefs-d'œuvre du passé, compositeur de premier ordre, chef d'orchestre impeccable, pianiste hors ligne, aussi remarquable par la distinction de l'esprit que par la noblesse du caractère,

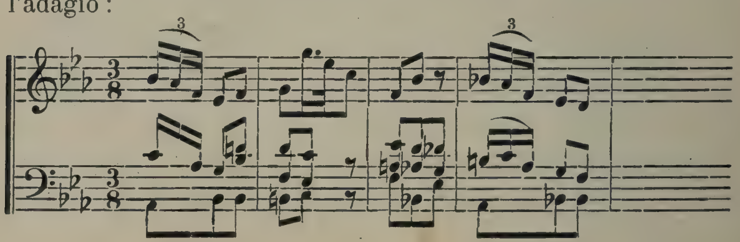
Félix Mendelssohn-Bartholdy mériterait une étude embrassant les diverses sphères de son activité. Le cadre que nous avons adopté nous oblige à nous restreindre à ce qui intéresse l'histoire et la littérature du piano, mais comme chez Mendelssohn la production artistique est en relation intime avec le cours général de la vie, l'analyse des principales œuvres du maître doit être précédée, accompagnée de quelques notes biographiques que l'on s'efforcera de rendre aussi brèves que précises.

Jacob-Louis-Félix Mendelssohn est né le 3 février 1809 à Hambourg, dans un milieu éminemment favorable à son développement artistique. Son père, Abraham Mendelssohn, aimait la musique, et sa mère, Léa, née Salomon, avait, dit-on, fait du foyer domestique la demeure « des muses et des grâces. »

Les aptitudes musicales se révélèrent de très bonne heure chez Mendelssohn ; à l'âge de huit ans, il étonnait par la perfection précoce de son jeu et à l'âge de douze ans, il composait une *sonate* pour piano dont le début :



n'est point banal ; si le troisième morceau, un *presto*, ne sort pas du cliché traditionnel, l'inspiration mendelssohnienne apparaît déjà en germe dans cette jolie modulation de l'adagio :



Publiée seulement en 1868, cette sonate n'est à coup sûr pas un chef-d'œuvre ; elle n'en trahit pas moins une maturité d'esprit, une habileté de facture que l'on est étonné de rencontrer chez un aussi jeune musicien.

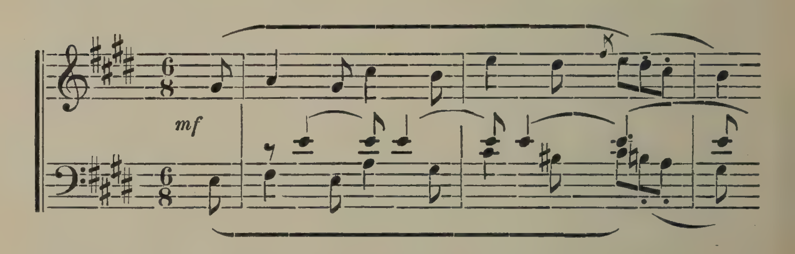
En 1814, la famille Mendelssohn s'était fixée à Berlin où le jeune Félix devait rencontrer divers éléments particulièrement propices à l'épanouissement de son génie. C'était d'abord le *mouvement musical* qui présentait à Berlin une intensité exceptionnelle et qui avait pour principaux centres l'opéra, la Singakademie et les concerts d'abonnement ; c'était en second lieu la réunion de maîtres éminents, ZELTER pour l'harmonie, L. BERGER et J. MOSCHELES pour le piano ; c'était enfin la participation de toutes les notabilités musicales berlinoises aux séances intimes organisées chaque dimanche dans la maison Mendelssohn. Subissant l'influence de ces différents courants, le futur grand artiste, sans négliger les études littéraires, philosophiques pour lesquelles il avait un goût prononcé, s'engagea cependant avec toujours plus de résolution dans la carrière artistique que Moscheles et, plus tard, Cherubini, en 1825, lui conseillèrent vivement de parcourir.

Immatriculé en 1827 à l'université de Berlin, Mendelssohn suivit des cours d'histoire et de philosophie, mais il n'en fit pas moins de la musique la préoccupation dominante de son esprit ; les compositions vocales, instrumentales, pour piano, pour orchestre (ouverture du *Songe d'une nuit d'été*) se succèdent rapidement. Chef d'orchestre incomparable Mendelssohn acheva de conquérir la sympathie du monde musical en dirigeant, le 10 mars 1829, la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach. Le succès fut énorme. Cette première audition d'une œuvre à peu près oubliée en Allemagne marque une date dans l'histoire de la musique et dans la vie de Mendelssohn ; elle clôt les années d'apprentissage auxquelles vont succéder les années de voyage. Avant d'accompagner le musicien dans ses pèlerinages à l'étranger, il faut caractériser brièvement les œuvres pour piano qui appartiennent à la première période de sa vie.

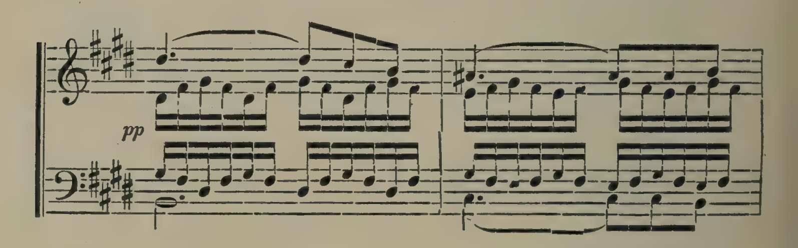
Outre la **Sonate** précédemment mentionnée, Mendelssohn a écrit de 1821 à 1829 deux *sonates*, un *capriccio*, sept *morceaux caractéristiques* et trois *fantaisies :*

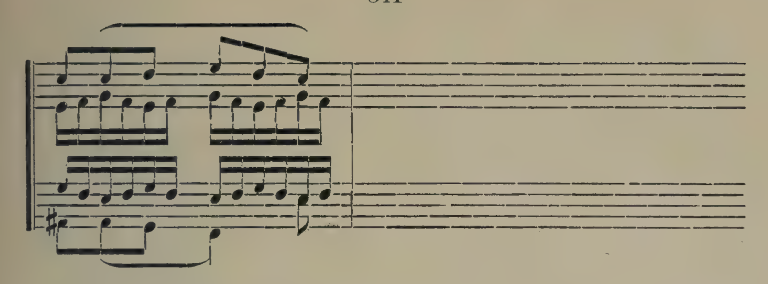
Le **capriccio** en Fa ♯ mineur (op. 5) a de la verve ; joué prestissimo il produit un certain effet ; ce n'est cependant pas une œuvre de très grande valeur, surtout si on la compare à d'autres produits du génie mendelssohnien. Ainsi les *sonates* op. 6 et op. 106, qui ne sont pas non plus des compositions de premier ordre, sont beaucoup plus intéressantes, surtout par les traits, les formes, les procédés particuliers à Mendelssohn qu'elles renferment.

La **Sonate** en Mi majeur (op. 6) comprend trois numéros dont le troisième se subdivise en différentes parties étroitement liées à l'allegro final. Le premier morceau, en Mi majeur, a pour thème principal une mélodie très expressive :



qui est tout à fait dans le caractère de la musique de Mendelssohn ; ce qui n'appartient pas moins aux procédés spéciaux du compositeur, c'est la répartition soit de la mélodie, soit de l'accompagnement entre la main droite et la main gauche, comme dans le passage que voici :





L'effet produit par cette combinaison ingénieuse est des plus charmants.

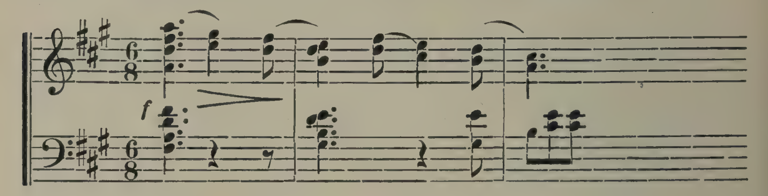
Le second morceau (tempo di minuetto), en Fa ♯ mineur, est écrit selon le cadre traditionnel ; il est fort loin d'égaler les compositions du même genre de Beethoven ou de Schubert. Le troisième morceau se compose d'un *Recitativo* dans le style des anciens maîtres, d'un *andante* de neuf mesures en Fa ♯ majeur et d'un *allegretto con expressione* en Mi majeur. Ce dernier fragment, qui ne compte que six mesures et dont on ne saisit pas bien la raison d'être, ramène le récitatif auquel succède l'andante, cette fois-ci en Si *b* majeur, puis enfin l'allegretto qui, par une modulation de La *b* majeur et Mi majeur, introduit le quatrième morceau, un *Molto allegro e vivace* qui a beaucoup d'élan, de vigueur en même temps que de grâce et de légèreté. Ainsi que c'est fréquemment le cas chez Mendelssohn, l'œuvre entière s'achève par un retour au thème initial du premier morceau.

La **Sonate** en Si *b* majeur (op. 106), achevée à Berlin le 31 mai 1827, mais éditée seulement en 1828, comprend aussi quatre morceaux dont le second et le troisième portent le plus fortement l'empreinte de l'individualité musicale du compositeur ; le premier, un *allegro vivace* en Si *b* majeur, page pleine de bravoure, a cela de particulier que la première reprise se termine en Sol majeur et non pas sur la dominante, comme c'est le cas habituellement dans les sonates ; le dernier, un *allegro moderato*, a beaucoup de charme ; il trahit le pianiste achevé dont le jeu était toujours d'une limpidité parfaite.

Mais c'est surtout dans le second morceau, un *scherzo* en Si *b* mineur, et dans le troisième, un *andante quasi allegretto* en Mi majeur, que Mendelssohn se montre avec les traits caractéristiques de son génie; le scherzo est un badinage plein d'esprit et de finesse, une évocation de gnomes et de lutins et l'andante est un spécimen du Lied, de cette forme musicale dans laquelle le musicien-poète devait exceller. Mendelssohn, exprimant sous une forme correcte, classique, des impressions musicales puisées à la double source de la fantaisie et de l'intimité, est tout entier en germe dans ces deux morceaux.

Les mêmes particularités de style sont visibles dans les **Sept pièces caractéristiques** publiées en 1827 ou 1828. La première, un *andante* en Mi mineur, la sixième, également un *andante* en Mi mineur ont l'intimité du Lied; la seconde, *Allegro vivace* en Si mineur, la quatrième, *Con moto* en La majeur, sont des espèces de toccates de facture franche et belle, la troisième en Ré majeur et la cinquième en La majeur sont toutes deux dans le style fugué que Mendelssohn traitait avec une rare maîtrise. Enfin la septième, un *presto*, est un badinage étincelant d'une allure entraînante et d'une verve intarissable.

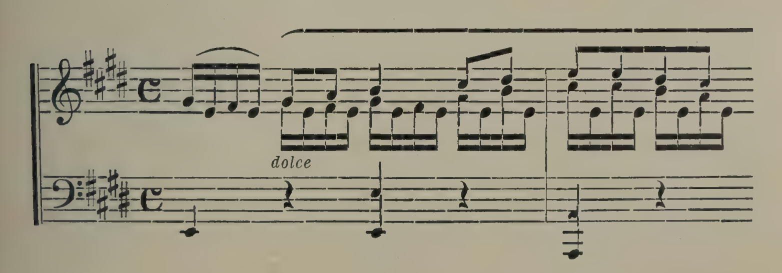
Les **Trois fantaisies ou caprices** (op. 16) appartiennent à la même période que les pièces caractéristiques; on y retrouve aussi les mêmes traits distinctifs; dans la première, un *allegro vivace* encadré entre deux andantes en La mineur (le second répétant la phrase initiale du premier): cette phrase gracieuse d'un cachet bien mendelssohnien:
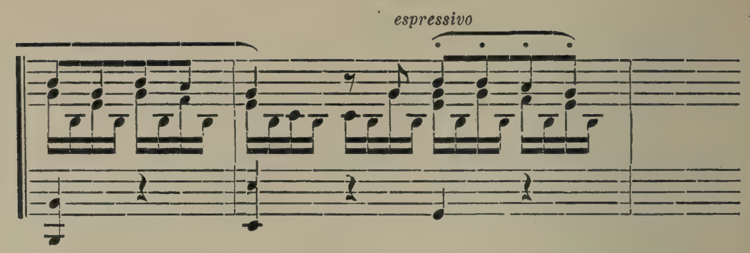


dans la seconde, un *Presto* en Mi mineur: une verve étonnante, de mystérieux gazouillements, des sonneries de trom-

pettes, un coda final qui semble une échappée au pays des rêves :

et enfin, dans la troisième, un *andante* en Mi majeur : une pensée musicale en forme de Lied :





dont l'inspiration a beaucoup de poésie et dont les développements sont toujours intéressants. Ces trois morceaux sont en outre écrits avec cette pureté de la forme qui imprime un caractère éminemment classique aux compositions de Mendelssohn.

En avril 1829, Mendelssohn arriva en Angleterre où il fut accueilli avec une extrême bienveillance non seulement par la famille Moscheles, mais aussi par le public anglais en général. La faveur dont le musicien allemand fut immédiatement l'objet tenait à plusieurs causes ; d'abord il se présentait non comme un mercenaire demandant de l'argent en échange des jouissances artistiques qu'il procurait, mais comme un artiste étranger uniquement désireux de se créer une réputation solide par l'interprétation correcte de ses œuvres ; en outre, son nom jouissait d'un certain prestige, preuve en soit le soin avec lequel les journaux, annonçant son premier concert, rappelèrent qu'il était petit-fils du « célèbre philosophe Moses Mendelssohn ; » enfin Mendelssohn, riche, adulé, se présentait dans tout l'éclat de la jeunesse, ayant tout ce qu'il faut pour séduire, si l'on en croit le portrait que voici : « Deux prunelles d'un bleu sombre jetaient des lueurs ardentes à travers de longs cils noirs, sur les lignes pures d'un visage olivâtre, où rayonnait une puissante expression de calme, et le front uni se dégageait souriant sous une masse de boucles soyeuses, sombre et charmante parure à laquelle l'imagination, involontairement, entremêlait des lauriers. Des membres nerveux et souples, un buste de jeune esthète supportaient cette tête de médaillon antique, et le rendaient singulièrement apte à tous les exer-

cices du corps. C'est ainsi que, semblable aux beaux jeunes gens de Platon, il excellait dans la lutte, à la nage, était le meilleur cavalier, et n'avait pas, dit-on, son égal à la salle d'arme et au gymnase. »

Le premier séjour de Mendelssohn en Angleterre ne fut pas de longue durée; la saison d'hiver le ramena sous le toit paternel, mais dès le printemps 1830, il reprit le bâton de pèlerin et visita successivement Weimar, où il fut l'hôte de Gœthe, Münich, Linz, Presbourg, Venise. L'arrivée en Italie fut pour le musicien allemand une heure d'enchantement : « Me voici donc en Italie! s'écrie-t-il. Ce qui a été pour moi, depuis l'âge de raison, le plus beau rêve de la vie, se réalise enfin et j'en jouis à cette heure. »

Après Venise, Florence; en novembre le voyageur atteignit Rome où il passa l'hiver. En 1831, Mendelssohn parcourt la péninsule en tous sens; il visite Naples pour revenir à Rome, passer à Florence, Milan, gagner la Suisse, toucher barre en Allemagne et débarquer à Paris en novembre de la même année.

La vie parisienne paraît avoir enchanté Mendelssohn qui écrivait en date du 21 décembre 1831 : « Je vis comme un païen; soir et matin dehors; aujourd'hui chez Baillot, demain chez des amis de Bigot, après-demain chez Valentin, lundi chez Fould, mardi chez Hiller, mercredi chez Gérard, et toute la semaine dernière, j'ai déjà mené la même vie. » Certains ridicules excitent sa verve caustique, ainsi la manie des décorations; il ne faut cependant pas juger trop sévèrement le ton badin sur lequel il parle des médailles d'or accordées simultanément à Herz, à Erard et à Pleyel pour leurs pianos; ce sont là licences permises à un frère écrivant à sa sœur dans un langage moitié sérieux, moitié plaisant; d'un autre côté, il convient de prendre bonne note des termes dans lesquels Mendelssohn s'est exprimé sur la supériorité avec laquelle quelques-unes de ses compositions pour orchestre furent jouées au Conservatoire de Paris : « Les artistes, écrit-il à ce propos, exécutent admirablement bien et d'une

manière si intelligente que c'est un vrai bonheur de les entendre; comme ils prennent eux-mêmes plaisir à ce qu'ils jouent, ils ne s'épargnent pas la peine; leur chef est un musicien accompli et d'une habileté consommée, aussi l'ensemble est-il parfait. » De la part d'un Allemand, un tel jugement porté sur des artistes français fait un égal honneur à ceux qui en furent l'objet et à celui qui l'a formulé.

Après une rapide excursion en Angleterre (avril 1832), Mendelssohn rentra au pays natal dans l'intention de s'y fixer définitivement. Le vieux Zelter venait de mourir, laissant vacante la place de directeur de la *Singakademie* à Berlin. Le grand musicien, qui venait d'être acclamé à Londres et à Paris, était naturellement désigné pour remplir ces importantes fonctions. Cédant au vœux de ses parents et de ses amis, Mendelssohn se présenta; il ne fut pas nommé; on lui préféra RUNDENHAGEN, un musicien qui n'était pas sans mérite, mais qui était loin d'être à la hauteur de son concurrent. Ce fut pour Mendelssohn une cruelle mortification; « dès lors, dit à ce sujet un de ses biographes, A. Reissmann, le monde de la réalité commença à contrecarrer ses vues idéales et dès lors aussi s'étendit sur son individualité cette nuance de mélancolie dont on trouve le reflet dans toutes ses œuvres subséquentes et qui était étrangère à ses compositions de la première période. »

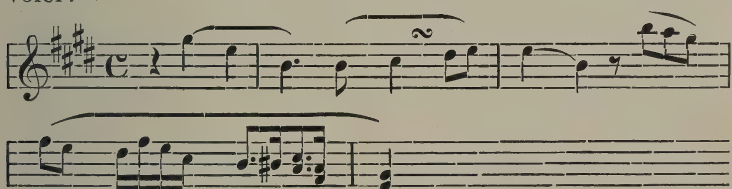
Les triomphes remportés par Mendelssohn lors des fêtes musicales du Bas-Rhin (1853) furent un adoucissement à sa douleur; ils eurent en outre pour épilogue sa nomination aux fonctions de directeur de musique à Düsseldorf dont il s'acquitta pendant deux ans avec autant d'intelligence que de zèle. Sauf sur le terrain de la musique dramatique, Mendelssohn donna une puissante impulsion au mouvement musical à Düsseldorf; le séjour du maître dans cette ville charmante, où il vit se grouper autour de lui un cercle d'amis fidèles, exerça sur ses dispositions intérieures une bienfaisante influence.

Les œuvres pour piano composées de 1829 à 1834 sont nom-

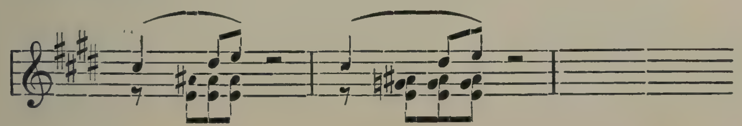
breuses, très variées, de mérite inégal ; aucune n'est médiocre, quelques-unes sont de purs chefs-d'œuvre, toutes sont remarquablement écrites.

Parmi les compositions pour piano seul, il faut mentionner : une **fantaisie** en Mi majeur sur la **Chanson irlandaise** dont F. de Flotow a tiré un si heureux parti dans *Martha ;* les **caprices** N° 1 et 3 de l'op. 33 (le N° 2, le plus intéressant, est de 1835) ; une **étude** en Fa majeur, N° 2 de l'op. 104, qui se distingue par un mélange de grâce et de légèreté, une **fantaisie** en Fa ♯ mineur (op. 28) fréquemment désignée sous le nom de *Sonate écossaise.* La seconde partie de cette composition, un allegro en La majeur, et la troisième partie, un Presto en Fa ♯ mineur, appartiennent complètement au genre sonate, tandis que la première partie a tous les caractères d'une fantaisie.

Deux œuvres pour piano seul, se rattachant à cette période, méritent une mention spéciale ; ce sont : le rondo capriccioso et les deux premiers cahiers des Lieder sans paroles. Le **Rondo capriccioso** (op. 14) s'ouvre par un andante en Mi majeur d'une admirable beauté ; après quelques mesures d'introduction, la main droite fait entendre la phrase que voici :

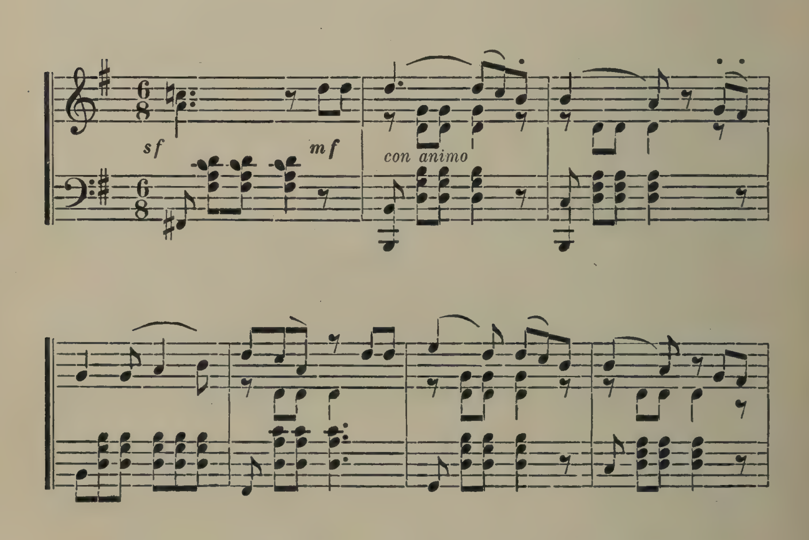


discrètement accompagnée par les accords plaqués de la main gauche ; paisible à ses débuts, le chant devient de plus en plus passionné ; par un crescendo grandissant, il s'élève à un fortissimo d'un superbe effet pour s'affaiblir insensiblement et s'éteindre en un soupir inachevé :
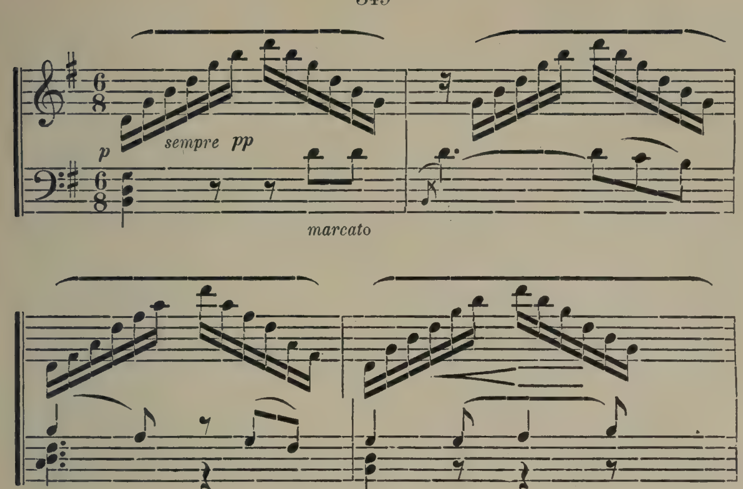


tandis que l'accompagnement, par des modulations habilement ménagées, relie l'andante au morceau proprement dit, un presto en Mi mineur dont l'allure et le caractère forment un saisissant contraste avec les deux belles pages qui le précèdent et le préparent.

Le ton général du presto est la finesse, la légèreté, l'*humour* et, dans certains passages, le brillant ; au milieu de cette ronde de lutins qui, effleurant à peine le sol de leurs pieds légers, se poursuivent, se bousculent et passent en coup de vent, on remarquera la brusque apparition d'une phrase en Sol majeur (répétée plus loin en Mi majeur) qui, malgré la rapidité du mouvement, se détache sur l'ensemble comme un chant doux et simple interrompant pour quelques instants un vrai déchaînement de sonorités tour à tour mystérieuses ou piquantes, tantôt à peine perceptibles, tantôt éclatantes, triomphantes. Chanté d'abord par la main droite :



ce passage, d'une inspiration si éminemment poétique, est repris par la main gauche avec accompagnement en arpèges à la main droite :



un procédé dont l'emploi judicieux produit un charmant effet.

D'une manière générale, on peut dire que le *Rondo capriccioso* est au nombre de ces compositions qui, dans un cadre restreint, présentent les caractères de mesure, de pondération, de variété dans l'unité, de force et d'élégance, de parfaite harmonie, auxquels on reconnaît une œuvre d'art.

Un jugement très semblable peut s'appliquer aux **Lieder ohne Worte**[1], dont le premier cahier fut édité en 1834 et le second en 1835, mais dont la plupart furent composés de 1833 à 1834. Mendelssohn tout entier est dans ces petites compositions et l'on est en droit d'affirmer qu'elles sont la révélation la plus authentique, la plus parfaite de ce qu'il y a de personnel dans son génie. Le compositeur de Lieder reparaît dans les œuvres les plus considérables du maître, dans sa musique à grand orchestre comme dans sa musique de chambre, même dans ses oratorios.

Mendelssohn ayant écrit des Lieder pour piano jusqu'à la

[1] Le mot *Lied* n'a pas son correspondant exact en français; afin d'éviter toute confusion, on est obligé d'employer le terme allemand pour désigner cette forme musicale qui ne correspond ni à la romance, ni à la chanson.

fin de sa carrière, une appréciation motivée de ce genre de compositions trouvera sa place dans une caractéristique générale de son œuvre. A propos des deux premiers cahiers (op. 19 et op. 30), il suffira pour le moment de relever la présence de quelques chants ayant une signification déterminée (ainsi le *Jagdlied,* N° 3 du premier cahier), la variété des sentiments poétiques exprimés par ces morceaux qui tous ont un charme exquis, la comparaison à faire entre les deux barcarolles, entre celle en Sol mineur (N° 6 du premier cahier), *Venetianisches Gondellied*, et celle en Fa ♯ mineur (dernier numéro du second cahier, N° 12 de la collection entière), également désignée sous le nom de *Venetianisches Gondellied*. Souvenir du voyage en Italie, ces deux compositions sont également remarquables, la seconde en particulier avec ses trois trilles prolongés qui semblent un long cri venant trois fois de suite troubler le silence de la nuit.

A la même période de l'activité de Mendelssohn se rattachent trois compositions pour piano et orchestre : le **Capriccio brillante** (op. 22) dont l'introduction, un andante en Si majeur, est un *Lied* très développé ; le **Rondo brillant** en Mi bémol majeur (op. 29), œuvre entraînante, mais prolixe et surtout le premier **Concerto** en Sol mineur (op. 25), composé en 1832, édité en 1833, un des meilleurs concertos pour pianos qui existent, ceux de Beethoven exceptés.

Au point de vue de « l'art pour l'art, » le concerto en Sol mineur de Mendelssohn est une œuvre parfaite ; tous les éléments essentiels du beau musical s'y rencontrent. La proportion entre les trois parties du concerto ne laisse rien à désirer, de telle sorte que si l'on considère cette œuvre dans son ensemble, on éprouve une sensation analogue à celle que l'on ressent en présence d'un monument architectural entre les diverses parties duquel règne la plus heureuse symétrie. Entre les deux allegros, le premier en Sol mineur, le second en Sol majeur, le morceau central en Mi majeur, est un *Lied* chanté par le piano et l'orchestre dans lequel, comme au

reste dans l'œuvre entière, la fusion entre l'orchestre et le piano est complète. D'un autre côté, le contraste entre le mineur du premier morceau et le majeur du troisième morceau, entre l'animation des deux allegros et le mouvement modéré, calme de l'andante, introduit un élément de variété dans cette œuvre dont l'unité est fortement maintenue non seulement par la prédominance de la tonalité principale, mais aussi par le fait que dans ses modulations le compositeur n'emploie que des tons voisins du ton fondamental. On remarquera en particulier la façon naturelle, simple, par laquelle Mendelssohn rattache le second morceau en Mi majeur au premier en Sol mineur en passant par les intermédiaires que voici :

Sol mineur,
Sol majeur,
Mi mineur,
Si majeur,
Mi majeur.

La transition du second morceau, en Mi majeur, au troisième, en Sol majeur, s'opère également sans secousse, sans effort, d'une manière absolument satisfaisante pour l'oreille. Ce que l'on ne saurait enfin trop louer dans ce concerto, c'est le fait que le compositeur ne sacrifie jamais au pur *virtuosisme ;* même dans les traits les plus propres à mettre en lumière la virtuosité de l'exécutant, le souci de la beauté artistique est toujours dominant ; cela est visible dans les passages en octaves, dans les gammes rapides de la première et de la troisième partie, surtout dans les fragments de l'andante où le piano a la partie d'accompagnement ; rien de plus léger, de plus gracieux, de plus poétique que les fines arabesques qui accompagnent la mélodie soupirée par l'orchestre.

Les mêmes qualités de finesse et d'élégance en même temps que de virile énergie se retrouvent dans le troisième morceau.

D'une manière générale, le premier *concerto* de Mendelssohn est une de ces œuvres qu'on ne se lasse pas d'entendre

et dont l'étude peut, sous tous les rapports, être d'un très grand profit.

La nomination de Mendelssohn aux importantes fonctions de directeur des concerts du Gewandhaus, à Leipzig, en 1835, eut pour résultat de le fixer définitivement en Allemagne. A l'exception de quelques excursions en Angleterre, l'activité du maître se partagea dès lors essentiellement entre Leipzig et Berlin.

Les concerts du Gewandhaus jouissaient d'une réputation européenne ; Mendelssohn leur donna un éclat nouveau soit par la composition des programmes, soit par une façon géniale de diriger l'orchestre. Les œuvres du maître, en particulier, furent exécutées avec un grand succès.

L'exécution du **Lobgesang** à l'église de Saint-Thomas, le 25 juin 1840, au Gewandhaus, le 3 décembre de la même année, attira sur Mendelssohn l'attention de Frédéric-Guillaume IV, qui avait l'intention de fonder à Berlin une académie comprenant quatre classes : peinture, sculpture, architecture, musique, et qui jugea que nul n'était mieux qualifié que Mendelssohn pour prendre la direction de la section musicale. Après de longs pourparlers, Mendelssohn accepta les offres très honorables qui lui étaient faites, mais non sans ajouter que son acceptation était la pomme la plus acide dans laquelle il eût jamais planté les dents.

L'éminent artiste fut cependant accueilli à Berlin avec une extrême sympathie ; l'oratorio **Paulus**, la musique d'**Antigone** enthousiasmèrent les Berlinois. Malgré la considération dont il fut l'objet, Mendelssohn se sentit dépaysé dans la capitale de la Prusse ; après un voyage en Suisse et en Angleterre, il revint à Leipzig en 1842.

Au commencement de 1843, le *Conservatoire de Leipzig* fut fondé ; le programme des cours parut le 16 janvier ; les premiers maîtres étaient :

MENDELSSOHN, pour la composition,
HAUPTMANN, pour le contrepoint,
R. SCHUMANN, pour le piano,

David, pour le violon,

Becker, pour l'orgue.

A ces noms s'ajoutèrent plus tard ceux de Plaidy, Klengel (violoniste), Moscheles. Avec un personnel de ce genre le Conservatoire de Leipzig vit bientôt les élèves affluer de toutes les parties de l'Europe. Par la direction hautement artistique qu'il imprima à l'éducation musicale, cet établissement rendit à la musique des services inappréciables.

Sur ces entrefaites, de nouvelles négociations furent tentées dans le but d'attirer Mendelssohn à Berlin. Il y répondit d'abord par un refus formel, puis, séduit par l'espoir de trouver dans le chœur de la cathédrale (Domchor) un puissant auxiliaire dans ses essais de restauration de la musique religieuse, il céda. Malheureusement, ce second séjour du maître sur les rives de la Sprée fut encore plus fécond que le premier en décevantes expériences. L'opposition du conservatisme berlinois et surtout du Consistoire de l'Eglise luthérienne à toute innovation fut si inintelligente et si tracassière qu'au bout de quelques mois Mendelssohn demanda à être déchargé des fonctions de directeur des concerts de la chapelle royale qui lui avaient été confiées, ce qui lui fut accordé avec les remerciements d'usage pour services rendus.

De 1844 à 1847, le grand artiste est tantôt à Leipzig, tantôt à Berlin, tantôt en Angleterre, dirigeant ses admirables oratorios : **Elie, Paulus, Athalie**, la musique d'**Antigone**, la **Walpurgisnacht**, etc., et partout recueillant des témoignages émus, enthousiastes de reconnaissance et d'admiration. Cette longue suite de triomphes fut brusquement interrompue par un événement aussi douloureux qu'inattendu.

Le 17 mai 1847, Fanny Hensel, sœur aînée de Mendelssohn, dirigeait la répétition d'un chœur de sa composition que l'on devait chanter le dimanche suivant dans une réunion de famille. Elle était assise au piano quand elle se sentit subitement indisposée, ses mains s'affaissèrent inertes sur le clavier ; elle perdit l'usage de la parole et bientôt après tomba dans une syncope dont les secours médicaux les plus

prompts furent impuissants à triompher. A onze heures de la nuit, Fanny Hensel mourait d'un épanchement au cerveau, dans sa quarante-deuxième année.

Revenant d'Angleterre, Mendelssohn apprit la fatale nouvelle à Francfort ; ce fut pour lui un coup terrible ; entre lui et sa sœur, il y avait une fraternité fondée non seulement sur les liens de la chair, mais aussi sur une parenté spirituelle, artistique, d'ordre supérieur. La lettre suivante, adressée à Hensel en cette triste circonstance, mérite d'être citée, car elle met en vive lumière cette délicatesse de sentiment, cette élévation de pensée dont on rencontre la forte empreinte dans les œuvres les plus diverses du compositeur : « Nous n'avons jusqu'ici connu que le bonheur, écrivait Mendelssohn, mais voici une nouvelle existence qui commence, morne et désolée. Tu as rendu ma sœur aussi heureuse qu'elle méritait de l'être, je t'en remercie et t'en remercierai toute ma vie. Je le fais avec le remords poignant de ne pas avoir été pour elle ce que j'aurais pu être, de ne pas l'avoir entourée d'autant d'affection que je l'eusse désiré. Qu'y a-t-il à faire, hélas ! si ce n'est de demander à Dieu qu'il veuille nous accorder un cœur pur et un esprit nouveau, afin de nous rendre dignes de celle qui avait le meilleur cœur et l'esprit le plus droit que nous ayons jamais connu et aimé. Dieu la bénisse et nous indique le chemin à suivre ! Nul de nous ne peut entrevoir ce chemin, et pourtant il existe. Dieu qui, nous a frappés au cœur pour le reste de nos jours, nous le montrera. Qu'il lui plaise aussi de panser la blessure qu'il a faite ! Oh ! mon cher frère et ami, que Dieu soit avec toi et Sébastien, et avec nous, tes frères et sœurs ! »

La famille de Mendelssohn fit tout ce qui est humainement possible pour mettre un baume à sa blessure ; lui-même chercha à se distraire par un voyage en Suisse. A Interlaken, sentant ses forces revenir, il se remit au travail ; il écrivit des fragments de **Lore-Ley**, de l'oratorio **Christus**. Ce mieux était illusoire, le choc avait été trop violent. De retour à

Leipzig en septembre, Mendelssohn tombait gravement malade vers la fin d'octobre et le 4 novembre, à neuf heures vingt-quatre minutes du soir, il rendait le dernier soupir.

Le deuil fut immense, non seulement à Leipzig et à Berlin, mais dans l'Allemagne entière. De toutes les parties de l'Europe des adresses de sympathie furent envoyées à la veuve de l'éminent compositeur ; elle en reçut de la reine Victoria, du roi de Saxe, du roi de Prusse. Mme Mendelssohn, née Jeanrenaud, se retira à Francfort où elle s'occupa de l'éducation de ses enfants et où elle mourut en 1853.

Les œuvres pour piano écrites par Mendelssohn pendant les douze dernières années de sa carrière sont nombreuses, mais n'apportent pas de révélation nouvelle touchant le génie musical du compositeur. Chose remarquable, Mendelssohn n'a pas seulement ignoré le déclin de la vieillesse, il ne semble pas avoir davantage connu les tâtonnements de la jeunesse. Abstraction faite de la sonate composée à l'âge de douze ans, les premières compositions du maître (l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, par exemple) sont aussi achevées que les dernières, et les dernières (le huitième cahier des *Lieder ohne Worte*, par exemple) n'ont pas moins de spontanéité, de poésie, de fraîcheur que les premières. On peut donc se contenter d'une brève mention des compositions pour piano appartenant à la troisième période de la vie du maître, celles-ci appelant des observations absolument pareilles à celles formulées à propos de leurs devancières.

Outre quelques morceaux isolés, de dimensions modestes, publiés assez longtemps après la mort du compositeur (*Albumblatt*, *Perpetuum mobile*, *Scherzo*, etc.), Mendelssohn a composé de 1835 à 1847 :

Des **Kinderstücke** (op. 72), six numéros.

Deux **caprices** (op. 33, No 2 et op. 118).

Deux **Etudes** (Nos 1 et 3 de l'op. 104, second cahier).

Trois séries de **Variations** (op. 54, 82 et 83).

Des **préludes et fugues** (op. 35).

Trois **préludes** (op. 104, premier cahier).

Six cahiers de **Lieder ohne Worte** (op. 38, 53, 62, 67, 85, 102).

Enfin et pour piano avec orchestre :

Un **concerto** (op. 40).

Une **sérénade** (op. 43).

La plupart de ces compositions présentent les mêmes qualités de style que celles qui ont été précédemment analysées. Cependant les *Variations* et les *Fugues* méritent une mention spéciale à cause de la maîtrise avec laquelle Mendelssohn a traité ces deux genres spéciaux de productions musicales.

Les **Variations sérieuses** (op. 54) en Ré mineur sont autre chose que des transformations successives et plus ou moins heureuses d'un thème donné, elles sont autant de manifestations d'une pensée initiale présentée sous différents aspects. Ce n'est pas essentiellement le même contour mélodique qui reparaît à travers une accumulation croissante de notes, c'est avant tout l'idée musicale qui, présentée d'abord dans sa forme la plus simple, s'enrichit progressivement et, tout en conservant son inspiration première, se montre sous une variété de couleurs qui constitue le principal intérêt de cette forme musicale. Autant l'air varié dans sa conception vulgaire, banale, est insipide, autant les *variations* telles que les ont conçues Mendelssohn, Schumann et, après eux, Johannes Brahms sont intéressantes, captivantes. Un musicien contemporain justement célèbre, théoricien et compositeur de mérite, JADASSOHN, considère les *Variations sérieuses* comme l'œuvre « la plus belle et la plus importante » que Mendelssohn ait écrite pour le piano.

Fort belles aussi, bien que peut-être moins caractéristiques, les *Variations* (op. 82 et 83) seront, pour quiconque les étudiera avec soin, une source de vives jouissances artistiques.

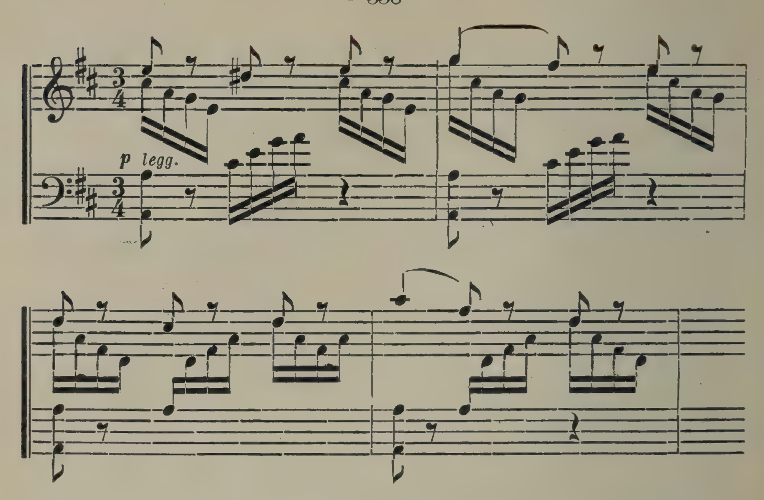
Admirateur passionné de J.-S. Bach, dont il fut véritablement le révélateur en Allemagne, Mendelssohn avait hérité du maître de la fugue l'art de traiter le style fugué avec une aisance surprenante chez un moderne dont le classicisme était fortement teinté de romantisme.

Les six **fugues** dont se compose l'op. 35 sont précédées chacune d'un prélude dont l'analogie avec le Lied est frappante. Il faut cependant faire exception pour le prélude N° 13, en Si mineur, qui a plutôt les allures d'une étude. La phrase initiale a beaucoup d'élan et fournit dès le début le caractère distinctif, permanent, du morceau dont le mouvement très accéléré rend l'exécution difficile ; c'est une très bonne étude de *staccato*.

Les fugues proprement dites sont traitées selon les règles classiques ; le sujet, la réponse, le contre-sujet se combinent et se poursuivent d'une manière toujours intéressante ; les développements sont riches ; ils ont de l'ampleur. Malgré son modernisme, la fugue de Mendelssohn a de la majesté ; elle s'élève aisément à la hauteur d'une inspiration religieuse ; c'est le cas en particulier de la Fugue N° 1, en Mi mineur, qui se termine par l'admirable choral : *Nun danket alle Gott* de Krüger, en Mi majeur.

Les **Trois préludes** (op. 104, premier cahier), le premier en Si *b* majeur, le second en Si mineur, le troisième en Ré mineur, sont tous trois également remarquables ; le premier, une véritable *Etude de bravoure,* renferme des passages en octaves qui demandent à être exécutés avec autant de souplesse que de décision.

Le **Concerto** en Ré mineur (op. 40), avec orchestre, est écrit sur le même plan que celui en Sol mineur, qu'il ne dépasse pas. L'*adagio* en Si *b* majeur a beaucoup de charme, mais les détails n'ont pas la même finesse que dans l'*andante* de l'op. 25. Par contre, la première et la troisième partie (celle-ci en Ré majeur) ne sont pas moins entraînantes que les parties correspondantes du premier concerto. Dans le final du concerto (op. 40), on remarquera l'emploi très heureux du procédé qui consiste à partager l'accompagnement de la mélodie entre la main droite et la main gauche, comme dans les mesures suivantes :



Au moyen de ce partage, on obtient facilement une grande légèreté unie à une parfaite égalité des notes.

Dans son ensemble, l'œuvre est de belle venue ; il est regrettable qu'elle ne figure pas plus souvent dans les programmes de concerts.

Une **sérénade et allegro giojoso** (op. 43), pour piano et orchestre, a été composée en 1838. Un *andante* en Si mineur sert d'introduction à un *allegro* en Ré majeur dont le caractère gai justifie l'épithète de giojoso employée par Mendelssohn. C'est une composition estimable, correctement écrite, mais qui n'ajoute rien à la gloire du compositeur.

De toutes les œuvres de Mendelssohn pour piano seul, c'est l'admirable collection des **Lieder ohne Worte** qui porte le plus l'empreinte de son génie. Deux cahiers de six morceaux chacun avaient été composés avant 1835 ; dès lors, le maître ne cessa jamais d'écrire de nouveaux *Lieder*, de telle sorte qu'à la fin de sa carrière, il avait ajouté six cahiers aux deux précédemment parus. Sans tenir compte des pièces en forme de Lied dispersées dans d'autres compositions pour piano, pour chant, pour plusieurs instruments, pour orchestre complet, cela fait un total de 48 *Lieder* (chants sans paroles) parmi lesquels un certain nombre sont de purs

chefs-d'œuvre, ainsi les Nos 1, Mi majeur, 2, La mineur, 13, Mi *b* majeur, 14, Do mineur, 15, Mi majeur, 17, La mineur, 18, La *b* majeur (Duetto), 21, Sol mineur, 25, Sol majeur, 27, Mi mineur (Marche funèbre), 30, La majeur (Frühlingslied), 40, Ré majeur, 44, Ré majeur, 48, Do majeur. Ce sont pour la plupart de petites pièces dont l'inspiration est tour à tour intime, populaire, patriotique, religieuse et dont la forme est ciselée avec amour ; elles ne renferment pas de difficultés techniques, mais pour être convenablement interprétées, elles exigent un sens artistique très développé. L'étude consciencieuse des *Lieder ohne Worte* est de nature à favoriser le développement du goût musical.

* * *

Commentant ces paroles d'un poète : « *Celui qui n'a pas mangé de pain trempé de larmes, celui qui n'a pas connu les nuits d'insomnie,...* » Rubinstein a écrit ce qui suit: « Mendelssohn et Meyerbeer appartenaient à de riches familles ; ils ont de suite été entourés d'une société d'élite, cultivant l'art non pour gagner leur existence, mais pour obéir à des besoins intellectuels. Ils n'ont éprouvé les misères de l'existence que sous la forme de l'ambition déçue ou froissée, au début de leur carrière musicale ; ils n'ont connu ni la lutte pour la vie, ni la lutte pour se faire une place au soleil. Tout ce bonheur se reflète dans leurs œuvres. On ne trouve dans leur musique ni larmes, ni inquiétude, ni douleur, pas même une plainte. »

Sous une forme trop absolue, ce jugement de l'illustre pianiste russe renferme une grosse part de vérité ; surtout il rend admirablement compte de ce qui constitue le côté faible de la musique de Mendelssohn : cette musique *charme*, mais *n'émeut pas*. Au point de vue de l'art pour l'art, les compositions du maître allemand sont parfaites, au point de vue de l'art, expression vivante des sentiments les plus profonds de l'âme humaine, il leur manque l'élément dont la présence

seule confère à l'œuvre d'art le sceau d'une souveraine beauté.

D'un autre côté, le souci de la forme claire, limpide, lumineuse occupe, dans les compositions de Mendelssohn, une place tellement prépondérante que l'on ne saurait trop en recommander l'étude aux pianistes qui aspirent à donner à leur jeu un cachet de distinction, un caractère foncièrement artistique. A une époque où les musiciens ont trop souvent cherché des effets nouveaux dans des sonorités bruyantes, il ne serait pas hors de propos d'initier la jeunesse aux œuvres d'un compositeur qui, s'il ne fut pas toujours génial, eut cependant l'inestimable supériorité de n'être jamais banal.

Le pianiste français PLANTÉ est un des meilleurs interprètes de Mendelssohn ; sa façon de jouer le N° 15 des *Lieder ohne Worte* est absolument idéale.

* * *

La maison Peters, à Leipzig, a publié une belle édition en cinq volumes des œuvres de Mendelssohn pour piano avec doigté noté par Th. KULLAK. Une édition en deux volumes renferme un choix de ses compositions.

Les *lettres* de Mendelssohn publiées en deux volumes fournissent de précieux renseignements sur la personne et sur la famille du maître ; on lira en outre avec fruit les biographies ou notes biographiques consacrées à la mémoire de Mendelssohn par LOBE, REISSMANN, C. DEVRIENT, HILLER. Un catalogue thématique de toutes ses œuvres a été édité par la maison Breitkopf et Härtel, à Leipzig.

En langue française, trois ouvrages sur Mendelssohn sont intéressants à consulter :

C. SELDEN, *La musique en Allemagne, Mendelssohn.* — Paris, Germer Baillère, 1867.

A.-A. ROLLAND. *Lettres inédites de Mendelssohn.* — Paris, J. Hetzel.

E. SERGY. *Fanny Mendelssohn, d'après les mémoires de son fils.* — Paris, Fischbacher, 1888.

* * *

Parmi les musiciens, contemporains ou successeurs immédiats de Mendelssohn, qui subirent son influence, s'inspirèrent de son esprit, il faut mentionner en premier lieu la sœur aînée du grand compositeur, **FANNY HENSEL**, auteur de quelques *Lieder ohne Worte* publiés les uns par Bote et Bock, les autres par Breitkopf et Härtel. Née le 14 novembre 1805, à Hambourg, de quatre ans plus âgée que son frère, Fanny Mendelssohn occupa toujours vis-à-vis de lui la position d'une élève vis-à-vis d'un maître aimé et respecté. En 1830, elle épousa le célèbre peintre WILHELM HENSEL (mort en 1861). C'était une personne de haute culture chez qui l'élévation de la pensée s'alliait sans effort à la noblesse des sentiments. Le portrait qui se dégage du livre de E. Sergy, précédemment cité, est des plus attachants. Outre ses mélodies et ses Lieder pour piano, Fanny Hensel a laissé un *Trio* pour piano, violon, violoncelle, très estimé des connaisseurs.

Le célèbre pianiste **FERDINAND HILLER**, né à Francfort le 24 octobre 1811, habita Paris de 1829 à 1836. Compositeur de mérite, chef d'orchestre apprécié, écrivain fécond, Hiller a composé des opéras, des oratorios, des symphonies, des Lieder, et pour le piano, des *Etudes*, des *Concertos*. Le classicisme et le romantisme se confondaient dans les œuvres du compositeur et dans le jeu du pianiste. Sous le titre de *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, F. Hiller a publié deux volumes intéressants.

L'Anglais **WILLIAM STERNDALE-BENNETT**, né le 13 avril 1816 à Sheffield, fut élève de Moscheles à Londres. Ayant fait la connaissance de Mendelssohn, il s'attacha à lui et, pendant de longues années, demeura son disciple et son ami fidèle. Fixé à Londres dès 1842, il y fonda une école de piano sous le titre de : *Classical practice for pianoforte students*. Ce musicien distingué a écrit pour le piano des concertos, des sonates, des études, des morceaux de salon. Ses *romances* (op. 14) sont complètement dans le style de Mendelssohn. Comblé

d'honneur dans son pays, Bennett est mort à Londres en 1875.

Un des meilleurs représentants de l'école néo-classique, **Carl Reinecke**, est né le 23 juin 1824 à Altona, où son père, professeur de chant, l'initia au culte de la musique. Après avoir achevé ses études à Leipzig, en 1846, Reinecke entreprit de grands voyages artistiques, puis séjourna successivement à Copenhague (comme pianiste de cour), à Brême, à Paris (1851), à Cologne, à Barmen, à Breslau (comme directeur de musique). Nommé directeur des concerts du Gewandhaus et professeur de piano au Conservatoire de Leipzig, Reinecke s'établit dans cette ville en 1860. A l'âge de soixante-quinze ans, le célèbre virtuose a fait, en Allemagne et en Suisse, une tournée fructueuse au cours de laquelle il s'est produit comme pianiste et comme chef d'orchestre.

Reinecke a beaucoup composé, soit pour orchestre, soit pour piano ; parmi les compositions destinées à cet instrument seul, on peut mentionner : les **Clavierstücke** (op. 2) ; **Fantasiastücke** (op. 7 et 17) ; 3 **sonatines** (op. 47) ; **Variations** sur un thème de Bach (op. 52) ; **Hausmusik** (op. 77) ; le premier cahier porte le titre significatif de *Grossmutter erzählt* (grand'mère raconte). **La belle Grisélidis,** improvisata sur un chant populaire français du dix-septième siècle (op. 94) dédiée à M. et Mme A. Jaëll, appartient à ce que la littérature pour deux pianos à quatre mains possède de plus distingué. Dans le même ordre de compositions, les réductions à deux pianos d'œuvres pour orchestre transcrites par Reinecke lui-même sont intéressantes ; ainsi les *Variations sur le choral de Luther* (op. 191) ; l'*improvisata* sur une gavotte de Gluck (op. 125) ; la transcription pour un piano à quatre mains de *Von der Wiege bis zum Grab* (op. 202).

La combinaison de deux motifs différents : choral de Luther et chœur du *Messie* de Händel, dans l'op. 191 ; d'une gavotte de Gluck et d'une Gavotte de Bach dans l'op. 125 produit une impression d'étonnement plutôt qu'une impression réellement artistique ; le procédé est ingénieux ; au point de vue de l'art, il est d'une valeur douteuse. Cette ré-

serve faite, on doit reconnaître que la musique de Reinecke a beaucoup de charme ; si elle n'atteint jamais les sommets, elle ne descend jamais dans les bas-fonds. Adorateur de Mozart, Reinecke semble éprouver une répugnance instinctive pour tout ce qui, dans la musique, est affectation, prétention, vulgarité ; les idées, claires et simples, sont exprimées en un style d'une parfaite correction.

Un compositeur qui, tout en ayant de nombreuses et importantes affinités avec Mendelssohn, s'est brillamment frayé une voie éminemment personnelle, **ADOLPHE HENSELT**, est né le 12 mai 1814 à Schwabach, près Nuremberg. Après avoir été à Munich l'élève de Mme la conseillère intime Flod, il continua ses études à Weimar avec Hummel et les termina à Vienne sous la direction de Sechter. Dès 1836, Henselt se produisit comme virtuose à Dresde, Weimar, Berlin, Leipzig, provoquant partout un enthousiasme indescriptible par la virtuosité surprenante avec laquelle il enlevait les difficiles sonates de Weber.

A l'exception d'un **Concerto** en Fa mineur (op. 16) et de deux cahiers d'**Etudes de concert** (op. 2), d'un cahier de **Douze études de salon** (op. 5), Henselt n'a guère écrit pour le piano que de la musique de salon : romances, impromptus, variations, etc.

Sans avoir eu le même retentissement que l'étude intitulée : *Si oiseau j'étais, vers toi je volerais*, toutes les *Etudes* de Henselt sont remarquables au point de vue artistique non moins qu'au point de vue pédagogique ; on y rencontre des procédés nouveaux, d'excellents exercices de virtuosité et avec cela toujours un sentiment poétique plein de grâce et de délicatesse.

Quelques musiciens tels que : **CARL LÜHRS**, **KARL WEHLE**, **WILHELM KRÜGER**, ont joui naguère d'une certaine réputation, mais leurs compositions sont tombées dans un oubli d'où il serait inutile de les sortir. Les deux derniers ont longtemps habité Paris. Krüger s'est, depuis 1870, retiré à Stuttgart, sa ville natale.

CHAPITRE VII

Caractéristique générale du mouvement musical de Haydn à Mendelssohn.

Coup d'œil rétrospectif. — Les grands courants. — Fin de l'âge classique, l'esprit nouveau.

Quand on jette un regard d'ensemble sur la période qui va de Haydn à Mendelssohn, on éprouve diverses impressions qu'il peut être utile de caractériser en peu de mots.

D'abord, on ne peut se défendre de la pensée que l'on se trouve en présence de l'ÉPOQUE HÉROÏQUE du piano. Quels génies que ces grands musiciens qui s'appelèrent Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Rameau, C.-M. de Weber, Mendelssohn, et à un degré inférieur, mais encore en très bon rang, Hummel, Clementi, Czerny, Moscheles, Henselt. Les premiers ont composé pour orchestre, chœur, des pages immortelles, mais bien que les puissantes masses vocales ou orchestrales fussent, mieux que le pianoforte, proportionnées à l'expression de leurs pensées géniales, il n'ont point dédaigné ce modeste instrument; ils ont écrit pour lui une foule d'œuvres (sonates, fantaisies, concertos, etc.) qui comptent au nombre des plus admirables produits de l'esprit humain. Quoique les pianos construits par Stein ou par Streicher fussent loin de présenter les mêmes ressources que nos Erard et nos Pleyel, Mozart, Beethoven ont su, dans un cadre forcément restreint, exprimer les sentiments les plus divers, les plus intimes comme les plus passionnés, les uns et les autres sous une forme d'une incomparable beauté.

Si des compositeurs tels que Clementi, Czerny, Moscheles ne

se sont pas élevés à de pareilles hauteurs, ils ont cependant contribué d'une manière directe et très efficace au développement progressif de l'art pianistique par la publication de ces recueils d'*Etudes* qui, à l'heure présente, constituent encore la base fondamentale de l'éducation technique des jeunes virtuoses.

On peut dire que, soit au point de vue du perfectionnement du mécanisme de l'exécutant, soit au point de vue de la culture de l'esprit, de la formation du goût musical, les œuvres pour piano écrites de Haydn à Mendelssohn demeurent, pour les pianistes de tous les temps, un trésor d'un prix inestimable.

Une seconde impression qui se dégage de l'histoire du piano pendant la première moitié du dix-neuvième siècle, c'est celle de l'existence, surtout depuis Beethoven, de TROIS COURANTS principaux.

Le premier courant, classique pur, se rattache au premier style de Beethoven et continue la tradition musicale fondée par Haydn et Mozart. Dans les œuvres appartenant à ce courant, le principal souci du compositeur est de revêtir ses sentiments et ses idées de la forme la plus correcte, la plus parfaite.

Un second courant est représenté par les compositeurs qui, déguisant la pauvreté des idées, la banalité des sentiments sous l'éclat extérieur de la forme, créèrent ce style brillant qui, trop longtemps, jouit d'une faveur imméritée et dont on retrouve l'empreinte dans cette musique de salon, dont les produits eurent un succès bruyant, mais éphémère.

Le troisième courant a sa source dans les dernières compositions de Beethoven et il a pour caractère l'émancipation croissante de l'esprit vis-à-vis du moule consacré par la tradition. Chez la plupart des compositeurs de l'époque, contenu dans de prudentes limites, soit par l'empire de la routine, soit par le respect des règles, le souffle du romantisme musical se fait sentir chez Schubert, chez C.-M. de Weber, et, chez Mendelssohn, il s'allie à cette merveilleuse pureté du

style qui fait de lui un néo-classique dans l'acception la plus exacte et la plus heureuse de ce terme.

Enfin et en troisième lieu, on a l'impression, quand on procède à un retour sur le passé, que la musique évolue et que cette ÉVOLUTION s'opère dans le sens de l'affranchissement toujours plus complet de la pensée du compositeur, non pas vis-à-vis des principes éternels du beau musical (proportion, mesure, symétrie, harmonie, etc.), mais vis-à-vis des entraves que le pédantisme oppose à l'expression libre, spontanée des sentiments individuels. Entre les grandes étapes de l'histoire de la musique, il n'y a pas solution de continuité, il y a mouvement ascendant qui, à certains moments critiques, s'incarne en des personnalités transcendantes. Le passé renferme les semences de l'avenir et l'avenir pousse dans le passé de profondes racines de telle sorte que le présent n'a pas la conscience claire du mouvement qui s'accomplit, dans lequel il est engagé. L'école classique de piano, dont Mendelssohn est le dernier représentant, contient en germe l'école romantique dont Schumann sera l'apôtre convaincu.

Les grands musiciens se transmettent le flambeau de l'art qui, au souffle de l'esprit nouveau, ne s'éteint pas, mais, au contraire, se ranime et jette un plus vif éclat.

TROISIÈME PARTIE

LE MOUVEMENT ROMANTIQUE

LES CONTEMPORAINS

CHAPITRE PREMIER

Introduction. — Le piano moderne. — Littérature du piano.

La période qui reste à parcourir a ceci de particulier qu'elle est *inachevée* de telle sorte que le mouvement musical correspondant ne saurait être l'objet d'un jugement définitif. Non seulement nous sommes présentement engagés dans l'évolution qui s'opère, mais parmi ceux qui en déterminent la direction par leur effort artistique, quelques-uns sont encore en pleine activité. Ces circonstances nous imposent une extrême réserve dans nos appréciations critiques et nous réduisent, peu s'en faut, au rôle modeste de simple chroniqueur.

Nous ne ferons exception que pour les trois grandes personnalités qui dominent notre époque : Schumann, Chopin, Liszt. Représentant le mouvement romantique sous ses divers aspects, ces trois poètes de la musique, qui furent contemporains, le premier étant né en 1810, le second en 1809, le troisième en 1811 et qui tous trois ont disparu du nombre des vivants depuis plusieurs années, ont exercé une influence considérable dont il est possible de fixer les caractères.

Après avoir essayé d'esquisser ces trois physionomies qui brillent comme des étoiles de première grandeur dans le firmament de l'art musical, après avoir en outre tenté de mesurer l'importance du sillon qu'ils ont creusé dans l'histoire du piano, nous nous bornerons à passer rapidement en revue les principales manifestations de la vie pianistique dans les différentes contrées de l'Europe.

* * *

Un second caractère de la période qui nous occupe, c'est le degré de *perfection* auquel on est parvenu dans la *construction du pianoforte.* Sans doute la disposition générale soit des pianos droits, soit des pianos à queue ne saurait subir de modification sensible ; la forme en paraît définitivement fixée, aussi bien l'intelligence des constructeurs toujours à l'affût de perfectionnements nouveaux, ne peut-elle s'appliquer qu'à des détails de facture. Cette constatation nous dispense de consacrer un chapitre spécial à l'histoire du piano et nous permet de nous livrer à ce sujet aux brèves indications que voici :

L'attention des constructeurs de pianos s'est portée sur le *désaccordage* des instruments qu'ils ont réussi à retarder en insérant dans une plaque de fer les crochets auxquels sont fixées les extrémités des cordes ; un cadre en fer forgé a avantageusement remplacé la lourde plaque dont la présence augmentait considérablement le poids de l'instrument.

En outre et grâce à l'emploi de l'acier trempé, les cordes ont gagné soit en solidité, soit en sonorité. Le croisement des cordes, système adopté par un grand nombre de facteurs, a permis de construire des pianos à queue dits *d'accompagnement* ou *de cabinet,* dont les dimensions sont plus modestes que celles des grands pianos à queue de concert.

Une *pédale de prolongation*, construite par Debain, à Paris, en 1860, par Montal, à Londres, en 1862, simplifiée et perfectionnée par Steinway en 1874, est susceptible de rendre de réels services. En effet, par la pression du pied sur cette

pédale, un son ou même un accord peuvent être prolongés pendant que les mains jouent des gammes, des arpèges, etc.

Il serait superflu d'insister sur certaines inventions qui ont eu un succès de curiosité plutôt qu'un succès artistique proprement dit: *claviers transpositeurs* à l'usage des musiciens incapables de transposer à première vue, *pédale artistique, jeu de résonnance pneumatique* de Zachariæ, *piano éolien* (construit par Herz) dans lequel le prolongement du son était obtenu au moyen d'une soufflerie, *pianos sténographes, mélographes, pianographes,* instruments permettant de noter les sons produits sur un cylindre par des points, des lignes courtes ou longues, *pianolas,* etc. Par contre, un essai qui mérite d'être noté parce qu'il intéresse l'histoire de la musique, c'est la reconstitution d'un *clavecin.* Cette tentative faite par la maison Pleyel, dans les dernières années du dix-neuvième siècle, a fourni à des artistes intelligents la possibilité de rendre les compositions des clavecinistes telles qu'elles ont été conçues par les compositeurs.

De même, l'invention du *piano-double* Lyon-Pleyel mérite d'être mentionnée ; cet instrument, qui peut rendre de précieux services, comprend deux mécanismes complets, deux jeux de cordes en partie croisées, mais sur une seule table d'harmonie.

De là, des avantages faciles à discerner: égalité parfaite des divers registres des deux pianos, homogénéité absolue, fusion complète et indépendance non moins complète des deux parties ; recul des limites d'intensité par le fait de la vibration sympathique des cordes ; communication facile entre les exécutants, etc.

Ajoutant aux qualités de son qui ont toujours distingué les pianos Pleyel, une sonorité d'une puissance exceptionnelle le piano double se prête admirablement à la réduction des grandes compositions orchestrales.

* * *

Ce qu'il faut en outre relever, c'est la publication de *monographies* fortement documentées soit sur la construction du piano, soit sur l'art de tirer de cet instrument le meilleur parti possible. En Allemagne, le Dr Oscar PAUL a publié en 1868 une *Histoire du piano* dès les origines jusqu'aux formes les plus modernes de cet instrument, et, quelques années plus tard, le célèbre constructeur Julius BLÜTHNER a fait paraître en collaboration avec Henri GRETSCHEL, un manuel très complet de la construction du piano. En un volume de plus de 200 pages, avec atlas, les auteurs traitent à fond toutes les questions qui intéressent la facture du piano à queue et du pianino.

En France, le mécanisme de l'expression musicale a été étudié scientifiquement par Mme Marie JAËLL dans un très suggestif ouvrage : *La musique et la psychophysiologie* (Paris, F. Alcan, 1896). Appliquant aux choses du piano les méthodes de la science positive, l'auteur a formulé, relativement au toucher, à l'emploi de la pédale, etc., une foule d'observations sévèrement contrôlées et toutes fort instructives. Sur le maniement des pédales, on consultera avec fruit l'ouvrage de Alfred QUIDANT : *L'âme du piano* (Paris, 1880).

Enfin, ce qui n'est pas moins caractéristique du mouvement musical à notre époque, c'est l'énorme extension prise par l'enseignement méthodique et par la littérature du piano. Pas de centre quelque peu populeux qui n'ait son école de musique où l'étude du piano occupe la première place, pas de manifestation pianistique qui échappe à la vigilance des critiques musicaux !

Depuis une cinquantaine d'années, la littérature musicale a pris, non seulement en Allemagne, où elle était depuis longtemps cultivée, mais aussi en France un magnifique essor. Les belles études de musicographes tels que MM. H. Imbert, Romeu, A. Jullien, A. Soubies, Michel Brenet, etc., sont ve-

nues successivement s'ajouter aux *Silhouettes et Médaillons*, si finement gravés par A. Marmontel, un vétéran de l'enseignement du piano au Conservatoire de Paris. Bien d'autres noms pourraient être ajoutés à ceux qui précèdent; si incomplète qu'elle soit, cette brève énumération suffit à démontrer que les sources à consulter ne feront pas défaut à ceux qui, dans un lointain avenir, entrependront d'écrire l'histoire du piano au vingtième siècle.

CHAPITRE II

Robert Schumann.

Le véritable initiateur du mouvement romantique musical en Allemagne, **ROBERT SCHUMANN**, est né le 8 juin 1810, à Zwickau. Bien que le goût de la musique se fût éveillé chez lui de très bonne heure, cédant au vœu de sa mère, il étudia le droit en 1828 à Leipzig et en 1829 à Heidelberg. Dans cette dernière ville, il rencontra auprès du savant juriste Thibaut, non seulement un professeur distingué, mais aussi un ami fidèle qui, bon musicien lui-même, le poussa dans la carrière artistique plutôt que dans la carrière juridique. Après un voyage en Italie, au cours duquel une audition de *Paganini* fit sur lui une impression ineffaçable, Schumann revint à Leipzig avec la ferme intention de poursuivre des études purement musicales. Elève de Frédéric WIECK (né en 1785), il y fut le condisciple de celle qui devait, dix ans plus tard, devenir la compagne de sa vie, Clara Wieck, alors âgée de onze ans. Menant de front l'étude du piano et celle de la composition (avec H. Dorn), Schumann se livra à un travail acharné ; dans l'espoir de donner une plus grande extension à sa main gauche par une opération chirurgicale, il n'hésita pas à s'y soumettre ; les résultats furent ce que l'on en pouvait attendre, une paralysie de l'organe imprudemment mutilé et, par conséquent, l'imposibilité d'aspirer au sceptre de la virtuosité. Fâcheux à certains égards, l'accident eut en somme d'heureuses conséquences, puisqu'il obligea le jeune pianiste à diriger ses efforts sur la composition.
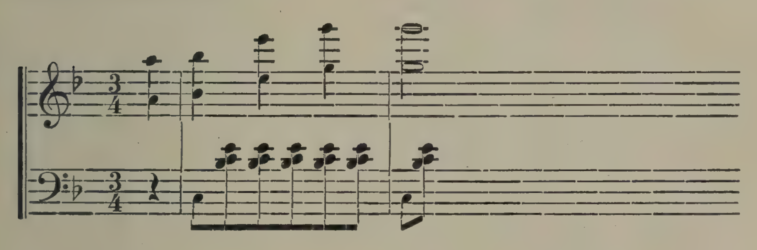
En effet, dès 1830, les œuvres pour piano se succédèrent rapidement, toutes portant la marque d'un génie éminem-

ment original. C'est cependant seulement depuis 1834, époque à laquelle Schumann, avec quelques amis, fonda la *Nouvelle gazette musicale* que le maître prit pleinement conscience de son individualité, du but artistique à poursuivre, des moyens d'y parvenir. L'apparition de la *Nouvelle gazette musicale* est une date importante, non seulement dans la vie du musicien de Zwickau, mais aussi dans l'histoire de la musique en Allemagne.

Quoique appartenant à une période de préparation, les œuvres écrites de 1830 à 1834, n'en sont pas moins des plus intéressantes.

Ce sont :

En 1830 : **Thèmes et variations sur le nom d'Abegg** (op 1). En adoptant la désignation allemande des notes, le nom d'Abegg donne les notes suivantes : La, Si *b*, Mi, Sol, Sol, dont Schumann a fait le thème que voici :



En 1831 : Les **Papillons** (op. 2), série de douze petites pièces dédiées à Thérèse, Rosalie et Emilie (belles-sœurs de Schumann), et composées de 1829 à 1831. Ces gracieux morceaux dont quelques-uns (Nos 2, 9) présentent de réelles difficultés d'exécution, ont beaucoup d'humour en même temps que de finesse, de légèreté.

Allegro (op. 8) dédié à la baronne de Fricken. Cette œuvre difficile à exécuter suppose déjà un développement artistique peu commun.

1832 : **Albumblätter** (Feuillets d'album, op. 124, Nos 1, 3, 4, 12, 13, 15).

Intermezzi (op. 4).

Etudes pour pianoforte d'après les caprices de Paganini (op. 3).

1833 : **Toccata** (op. 7) en Do majeur.

Impromptu sur un thème de Clara Wieck (op. 5).

Etudes de concert, composées d'après les caprices de Paganini (op. 10).

1834 : **Etudes** en forme de variations (op. 13).

Quelques numéros du **Carnaval**, œuvre qui ne sera achevée qu'en 1835.

Les **Etudes** (op. 3 et op. 10) constituent une merveilleuse adaptation au piano d'œuvres primitivement écrites pour le violon seul. Elles sont probablement nées de la rencontre de Schumann avec Paganini en Italie.

Quant aux douze **Etudes symphoniques** en forme de variations, dédiées à W. STERNDALE-BENNETT, c'est un monument de l'art musical dont les lignes sont de la plus parfaite harmonie, mais qui n'est accessible qu'à des musiciens associant à une grande habileté technique une haute culture artistique.

La fondation de la *Nouvelle gazette musicale* forme la transition de la première à la seconde période de la vie et de l'œuvre du maître ; avant de franchir cette étape, il convient d'expliquer le sens de certaines désignations employées par Schumann ; ces explications sont nécessaires à la compréhension de quelques parties de son œuvre.

Quand Schumann créa la *Nouvelle gazette musicale* en collaboration avec Louis Schunke, Frédéric Wieck et Julius Knorr, il désigna sous le nom de « Davidsbündler » le groupe d'artistes qui défendaient les idées constituant le programme du journal et sous celui de « Philistins » les écrivains et musiciens qui personnifiaient les préjugés et la routine. La marche des Davidsbündler contre les Philistins qui sert de conclusion au *Carnaval* (op. 9, Nº 20) représente donc l'opposition faite par Schumann et ses amis aux représentants du pédantisme musical.

Rédacteur de la *Nouvelle gazette* de 1834 à 1844, Schumann signait souvent ses articles sous les pseudonymes tantôt d'Eusebius, tantôt de Florestan, tantôt enfin de Raro. Les numéros 5 (Eusebius) et 6 (Florestan) du *Carnaval* désignent par conséquent tous deux la personne du compositeur. C'est

également le nom de Schumann qu'il faut lire sous les noms d'Eusebius et Florestan dans le titre de la *Sonate* en Fa ♯ mineur (op. 11) dédiée à Clara, c'est-à-dire à Clara Wieck, à la pianiste géniale qui devait s'appeler un jour Clara Schumann.

D'autres pseudonymes se rencontrent encore, en particulier dans le *Carnaval;* ce sont ceux de « Chiarina » (N° 11 du Carnaval) qui n'est autre chose qu'une altération du nom de Clara et qui désigne naturellement Clara Wieck.

« Estrella » (N° 13 du Carnaval) est le pseudonyme attribué par Schumann à la jeune baronne Ernestine de Fricken dont il fut passsionnément épris et à qui il dédia l'*allegro* (op. 8).

Ernestine de Fricken était originaire de la petite ville d'Asch, sur les confins de la Bohême et de la Saxe. Le nom de cette localité se retrouve dans le titre du N° 10 du *Carnaval:* « A. S. C. H. — S. C. H. A., » avec le sous-titre de « lettres dansantes ; » et non seulement le compositeur découvre dans les lettres A. S. C. H. (La — Mi *b* [Es] — Do — Si) le nom de l'endroit d'où vient la baronne de Fricken, mais dans les mêmes lettres autrement disposées, il voit l'ossature de son propre nom : S. C. H. um Ann. Les lettres dansantes personnifient donc tout à la fois Schumann et son amie la baronne de Fricken ; les mêmes lettres correspondent aux notes des « Sphinx » (entre les N°s 8 et 9 du *Carnaval*).

Les cinq notes (La, Si *b*, Mi, Sol, Sol) dont se compose le thème de l'op. 1 forment le nom d'Abegg qui est celui d'une jeune personne, Mlle Meta Abegg, dont Schumann avait fait la connaissance dans un bal à Mannheim.

En fondant un journal de musique, l'intention de Schumann et de ses collaborateurs était de favoriser la réalisation de progrès artistiques tels que la *poésie* de l'art soit plus honorée que la *virtuosité*, — de déclarer la guerre aux productions vides de sens, inartistiques, et d'encourager les talents jeunes sérieusement épris de l'idéal. La *Nouvelle gazette musicale* demeura fidèle à ce programme, aussi contribua-t-elle pour une grande part à imprimer au mouvement romantique une direction saine, très indépendante, cela va sans dire,

très audacieuse même, mais en même temps très respectueuse vis-à-vis de tout ce qui, dans le passé, mérite d'être admiré et vénéré.
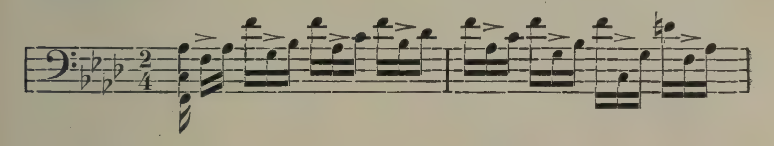
Apôtre convaincu des idées nouvelles, Schumann les défendit avec une inlassable ardeur par ses écrits et par ses compositions. Dès 1834, l'activité du maître est considérable; son existence, il est vrai, ne présente pas d'événements marquants; en 1836, la rupture avec Elisabeth de Fricken, puis la mort de la mère de Schumann, enfin l'affection grandissante du maître pour Clara Wieck sont les seules circonstances qui aient influé sur son développement pendant cette phase de sa carrière musicale, mais si la vie extérieure de Schumann est relativement calme, sa vie intérieure est d'une intensité extraordinaire; les compositions pour piano se suivent rapidement, toutes portant la vigoureuse empreinte de l'individualité du compositeur. De 1835 à 1840, on ne compte pas moins de vingt-six œuvres, la plupart très étendues et d'une valeur artistique tout à fait exceptionnelle.

En 1835, Schumann termine le *Carnaval*, qui n'a pas moins de vingt numéros, à travers lesquels on assiste au défilé de Pierrot, Arlequin, Pantalon, Colombine, etc., du musicien et de ses amies, ainsi qu'à certains épisodes particuliers, aux scènes carnavalesques telles qu'on les entend en Allemagne: danses, promenades, aveu, etc. Sauf l'Intermezzo du N° 16, intitulé *Paganini*, ces petites pièces ne présentent pas de grandes difficultés d'exécution, mais comme chacune a son sens nettement déterminé qu'il importe de mettre en évidence, une intelligence musicale très affinée est nécessaire à leur interprétation.

En même temps qu'il achevait le *Carnaval*, Schumann composait les Nos 2, 11, 17 des **Albumblätter** et travaillait à la composition de deux œuvres importantes, la *Sonate* en Fa mineur (op. 14) et la *Sonate* en Sol mineur qui, commencée en 1833, ne sera terminée qu'en 1838.

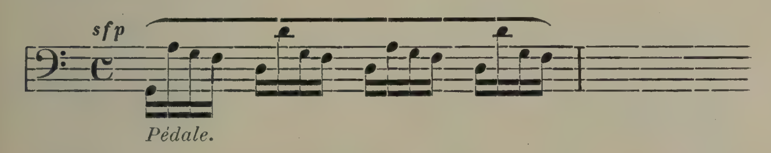
La **Grande sonate** (concerto sans orchestre, op. 14), dont le *scherzo* fut composé en 1836, est dédiée à Moscheles. C'est

un monument grandiose de l'art pianistique ; savamment construite, cette œuvre dont l'exécution et surtout l'interprétation présentent de sérieuses difficultés, est entièrement pénétrée d'un souffle poétique particulièrement sensible dans les développements donnés par le compositeur à un thème de Clara Wieck. Dans le dernier morceau : *prestissimo*, on rencontre déjà ces accentuations particulières à Schumann, dont l'effet est irrésistible, ainsi aux neuvième et dixième mesures :



La sonate (op. 14) serait parfaite si, à côté de beautés de premier ordre elle ne renfermait pas des longueurs, cause inévitable de lassitude.
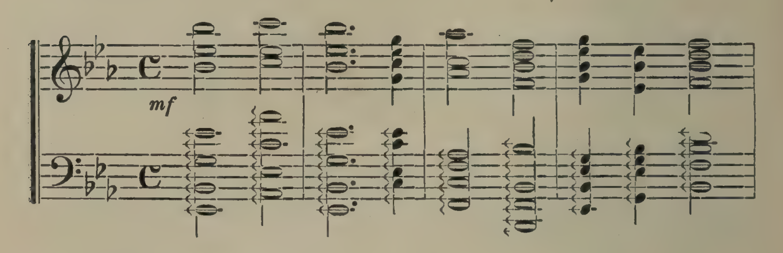
La même année, Schumann composa les Nos 5 et 7 des *Albumblätter*, les Nos 1, 2, 3 et 6 des *Bunte Blätter* (op. 99) et encore une œuvre de proportions magistrales, la **Fantaisie** dédiée à Liszt (op. 17). Cette composition à laquelle on peut reprocher des développements excessifs, surtout dans la première partie, procède cependant d'une inspiration vraiment géniale. Le premier morceau est très passionné malgré la monotonie apparente de cette phrase d'accompagnement dont le contour demeure obstinément le même pendant quarante-huit mesures :



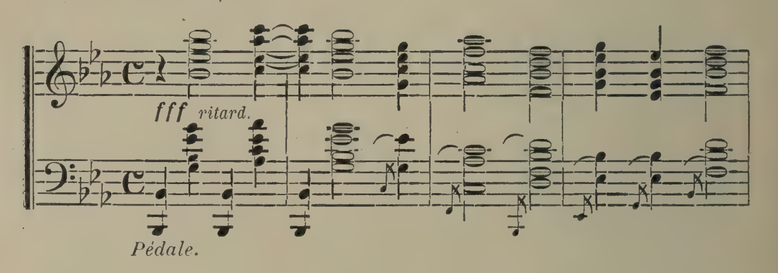
Après un long épisode en Sol mineur et dans le style de la légende (Legenden ton) un court rappel du motif initial ramène au ton fondamental de Do majeur dans lequel se termine le morceau.

La seconde partie, en Mi *b* majeur, a un motif principal d'une grande solennité qui offre ce trait intéressant que Schumann l'écrit de deux manières différentes.

Voici la première rédaction :



Voici la seconde :

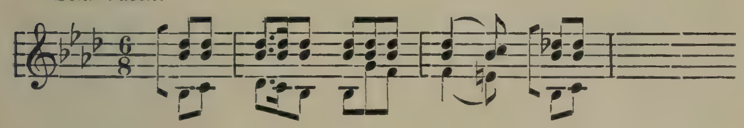


L'effet est à peu près le même dans les deux cas ; il semble toutefois que la première version s'adapte mieux au *mezzo forte* et la seconde au *fortissimo* voulus par le compositeur.

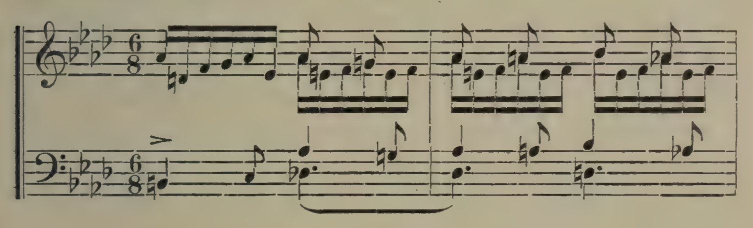
La troisième partie, en Do majeur, est d'une idéale beauté ; en outre, elle réunit l'intensité de l'expression lyrique et le vaporeux de la forme qui sont deux caractères marquants du romantisme musical.

En 1837, Schumann écrit le N° 8 des **Albumblätter**, les **Davidsbündlersänge** (op. 6), série de dix-huit petites pièces pleines de grâce et d'humour, et les **Fantasiestücke** (op. 12) comprenant huit morceaux dont l'inspiration a un caractère éminemment poétique. On ne saurait concevoir une impression plus sereine, plus paisible que celle qui se dégage du premier morceau intitulé : *Des Abends* (Le soir). Le second mor-

ceau : *Aufschwung* (Essor) est d'un irrésistible élan. Les accords plaqués du début :



supposent une main droite d'une extension peu commune et les passages tels que celui-ci :



dans lesquels la mélodie chantée par la main droite est immédiatement répétée par la gauche, introduisent dans la musique de piano des effets nouveaux d'une piquante originalité.

Le troisième morceau : *Warum?* (Pourquoi ?) est un de ceux où, dans un cadre restreint, le côté tendre et mélancolique, intime surtout, de l'art schumannien se fait le plus complètement sentir.

Les autres fragments de ce recueil : *Grillen* (Soucis), *In der Nacht* (Pendant la nuit), *Fabel* (Fable), *Traumes Wirren* (Enchevêtrement de rêve) et *Ende vom Lied* (Fin du chant), sont autant d'œuvres achevées dans lesquelles le compositeur se montre sous les différentes faces de son génie ; le coda du dernier morceau avec ses accords prolongés, murmurés pianissimo, ses modulations qui semblent se fondre les unes dans les autres, l'impression de mystère, d'infini qui s'en dégage est très caractéristique de la musique de Schumann.

L'année 1838 est marquée par l'achèvement de la **Sonate** en Sol mineur (op. 22), dédiée à Mme Henriette Voigt.

Elève de L. Berger, Henriette Voigt était une excellente

musicienne dont la maison hospitalière s'ouvrait largement à tous ceux qui avaient le culte de l'idéal. « Aucun artiste, écrivait Schumann, n'avait besoin de faire plus d'une visite dans cette maison, pour s'y sentir entièrement chez lui.... Une bibliothèque musicale choisie était là, — à portée, — pour être consultée. Il semblait qu'Apollon était le maître de la maison, et la musique la divinité qui y présidait ; l'hôte et l'hôtesse devançaient tout désir qu'un musicien pouvait former. » Henriette Voigt fut jusqu'à sa mort (1839) une amie dévouée pour Schumann. Celui-ci la désignait dans la *Nouvelle gazette musicale* sous les noms de *Léonore, Aspasie;* il disait qu'elle avait une âme « en La majeur. »

La **Sonate** (op. 22) que Schumann dédia à Henriette Voigt fut commencée en 1833 et terminée en 1838. Elle comprend quatre morceaux : un *Allegro* dont le mouvement est indiqué par ces mots : « Aussi vite que possible, » un *Andantino* en Do majeur, un *Scherzo* d'allure très vive et un *Rondo*, presto final, qui demande à être enlevé avec autant de force que de légèreté.

Un musicographe français, Jean Hubert, a, sous le titre de : *Autour d'une sonate*, publié une intéressante analyse de la sonate de Schumann en Sol mineur. Parmi les observations très judicieuses que lui suggère cette belle composition, il faut mentionner celles qui ont trait au caractère *orchestral* de l'andantino, « le chant principal croissant d'intensité à la fin de la période, par l'adjonction d'octaves qui donnent la sensation d'un doublement instrumental, » puis celles qui se rapportent à la tonalité de ce morceau dont le thème, contrairement à l'usage, « non seulement ne commence pas sur sa tonique, mais encore ne s'achemine qu'après une mesure sur sa dominante, comme si le poète se surprenait lui-même en pleine rêverie. » Relevant l'unité qui règne entre les différentes parties de la sonate, J. Hubert, s'exprime comme suit :

« Les quatre parties forment un tout homogène, non seulement par la tonalité qui, pour trois d'entre elles, est la
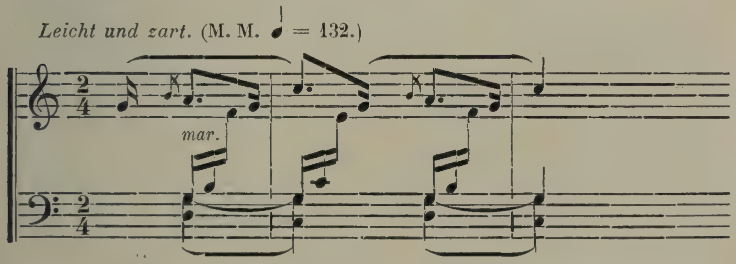
même, mais encore par le tour romantique de la pensée, par l'intensité de l'expression, par les alternatives d'un emportement fiévreux se répandant au dehors comme dans le premier temps, et de rêve intérieur comme dans l'andante, par la passion tourmentée qui anime l'œuvre entière, enfin par la modalité de certains procédés particuliers, non seulement à Schumann, mais encore au Schumann de cette époque. »

En même temps qu'il achevait sa sonate en Sol mineur, Schumann composait les **Kinderscenen** (op. 15), de nouveaux fragments des **Albumblätter** et des **Bunte Blätter** (op. 99), les **Novelettes** (op. 21) et les **Kreisleriana** (op. 16).

Inspirées par les pages que le célèbre conteur E.-T.-A. Hoffmann avait consacrées à la physionomie étrange, fantastique, baroque du Kapellmeister Kreisler, les *Kreisleriana* sont des petites pièces qui comptent au nombre des plus originales qui soient sorties de la plume féconde du compositeur de Zwickau. D'après Reissmann, l'auteur de *Kreisleriana* aurait voulu traduire par les sons quelques épisodes de sa propre vie plutôt que d'évoquer l'image du Kreisler de Hoffmann.

L'année 1839 est particulièrement riche en productions remarquables pour piano ; ce sont : le N° 19 des **Albumblätter**, le N° 10 des **Bunte Blätter**, puis les œuvres suivantes énumérées suivant l'ordre indiqué par le chiffre qui les accompagne :

(Op. 18) **Arabesque**, en Do majeur, composition charmante dont les deux premières mesures :



révèlent suffisamment le caractère, ainsi que les procédés d'écriture employés par Schumann.

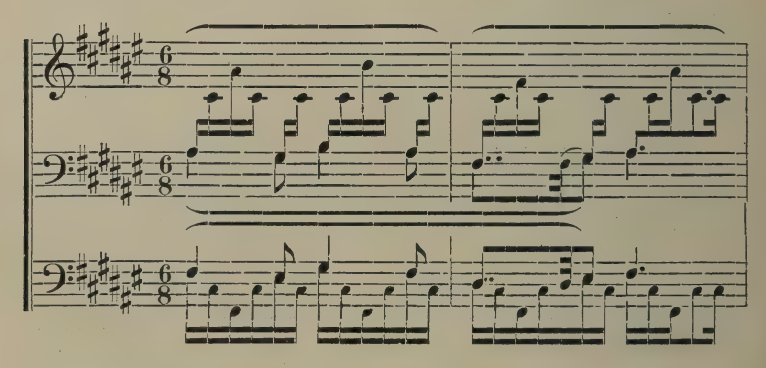
(Op. 19) **Blumenstück**, en Ré bémol majeur; six morceaux constituant un véritable bouquet d'exquises mélodies.

(Op. 20) **Humoreske**, œuvre de longue haleine dans les différentes parties de laquelle le génie schumannien se reflète sous ses divers aspects.

(Op. 23) **Nachtstücke** (nocturnes), quatre morceaux, le premier en Do majeur, le second en Fa majeur, le troisième en Ré bémol majeur, le quatrième en Fa majeur, dont l'étude présente un grand intérêt; le N° 3, en Ré *b* majeur, procède d'une inspiration éminemment poétique.

(Op. 26) **Faschingsschwank aus Wien** (Carnaval de Vienne), suite de morceaux d'allures très diverses, mais entre lesquels règne cependant une unité fondamentale. Entre deux allegro en Si *b* majeur se placent : une *romance* en Sol mineur d'un caractère intime, un *scherzino* en Si *b* majeur, merveille de grâce et de légèreté, et un *Intermezzo* en Mi *b* mineur dont l'accent passionné forme un saisissant contraste avec les pièces qui le précèdent et le suivent immédiatement.

(Op. 28) **Trois romances**, la première en Si *b* mineur, la seconde en Fa ♯ majeur que l'on pourrait appeler *Duo* et dans laquelle le compositeur, pour plus de clarté, emploie trois portées, deux à la main droite, une à la main gauche : les deux premières mesures :



permettent de se rendre compte soit de la nature soit de la valeur du procédé mis en usage par Schumann.

La troisième *romance*, en Si majeur est écrite dans un style sensiblement différent des deux précédentes et puis aussi du style conventionnel de la romance. Avec ses deux *intermezzi*, le premier en Do ♯ mineur, le second en Mi mineur cette composition, très originale, est caractéristique du genre de Schumann.

Quatre morceaux (*scherzo*, *gigue*, *romance* et *fughette*, op. 32) complètent la série des compositions écrites de 1835 à 1840, année qui marque le début d'une ère nouvelle dans la vie et dans l'activité créatrice du grand compositeur.

Dès 1836, un lien d'étroite et tendre affection s'était formé entre Robert Schumann et Clara WIECK. Malheureusement, Frédéric Wieck, trouvant Schumann « de fortune et de notoriété trop minces pour obtenir sa fille, » suscita difficultés sur difficultés. « L'amour de Robert et de Clara fut contrarié par l'absence, par des obstacles sans cesse renaissants, » dit J. Hubert. En février 1840, Schumann ayant obtenu le grade de docteur en philosophie de l'Université de Jena, le mariage fut décidé, malgré l'opposition persistante de Frédéric Wieck ; il fut célébré en septembre de la même année.

Schumann trouva dans son union avec Clara Wieck un bonheur complet, mais de courte durée. Après avoir été professeur au Conservatoire de Leipzig, directeur de musique à Dresde, après avoir fait avec sa femme un voyage triomphal en Russie (1844), le compositeur s'était fixé en 1850 à Dusseldorf. C'est là que l'affection nerveuse, dont il avait déjà précédemment souffert, éclata avec une violence telle qu'en 1853 il dut renoncer à ses occupations. Une excursion en Hollande amena une amélioration dans l'état du pauvre malade, mais la tentative de suicide qu'il fit en 1854 révéla la gravité de la situation. Interné dans une maison de santé à Endenich, Schumann y vécut deux ans, entouré des soins les plus affectueux ; le 29 juillet 1856, la mort mit fin à ses souffrances. Schumann fut inhumé à Bonn ; au bord de la tombe, Ferdinand Hiller prononça ces paroles : « Avec un sceptre d'or, tu as régné dans le monde supérieur des sons et tu as

vaillamment et librement travaillé dans ce domaine. Beaucoup d'entre les meilleurs se sont donnés, consacrés à toi, ils t'ont enthousiasmé par leur propre enthousiasme, ils t'ont récompensé par leur profond dévouement. »

Durant la dernière période de sa vie, Schumann composa moins pour le piano, son activité créatrice s'étant dirigée essentiellement vers le Lied (surtout en 1840) et vers les grandes compositions pour orchestre, pour chœur et orchestre, symphonies, ouvertures, cantates. (*Le paradis et la péri*, *Le pèlerinage de la rose*, une *Messe*, un *Requiem*, etc.) Cependant il ne négligea pas complètement l'instrument pour lequel il avait écrit tant de chefs-d'œuvre ; de 1841 à 1853, Schumann termina les recueils auxquels il travaillait depuis bien des années, les *Albumblätter* (op. 124), les *Bunte Blätter* (op. 99) ; il composa en outre pour piano seul : **Quatre fugues**, dédiées à Reinecke (op. 72), le délicieux **Album für die Jugend** (op. 68), les **Waldscenen,** série de nouveaux morceaux plus exquis les uns que les autres (op. 82), des **Marches** (op. 76), **Drei Fantasiestücke** (op. 111) et en 1853, au cours de l'année qui marque le terme de sa carrière artistique : sept **Clavierstücke in Fughettenform** (op. 126), trois **Sonates pour la jeunesse** (op. 118), et les **Gesänge der Frühe** (op. 133). A la même époque, soit de 1841 à 1853, le grand compositeur a écrit pour piano et orchestre son admirable **Concerto** en La mineur (op. 54), l'**Introduction et Allegro appassionato** (op. 92), et enfin le **Concert-Allegro mit Introduction** (op. 134).

Dans toutes ces compositions, Robert Schumann se montre artiste *génial* dans la signification la plus compréhensive du mot. Nul n'a mieux que lui (Beethoven mis à part) su exprimer par des sons les mouvements les plus intimes aussi bien que les élans les plus passionnés du cœur humain.

Si un voile de mélancolie semble planer sur l'œuvre entière du maître de Zwickau, cela résulte non d'une disposition naturelle de son esprit, mais de l'affection nerveuse dont il souffrit dès sa jeunesse et qui eut pour conclusion finale

la plus lamentable des catastrophes. Schumann n'était pas un mélancolique de naissance, il l'est devenu sous l'influence de la maladie ; c'était une nature saine, accessible à des impressions joyeuses ; d'une parfaite sincérité, Schumann alliait à une intelligence très cultivée des sentiments pleins de fraîcheur. Toutes ces qualités se retrouvent dans les compositions du maître, malheureusement atténuées par l'état de dépression morale dans lequel, trop souvent, la douleur physique avait pour résultat de le plonger.

Par la tournure de son esprit comme par les circonstances de sa vie, Schumann était désigné pour traduire dans le langage des sons les mouvements les plus secrets de l'âme humaine, pour interpréter les aspirations de son époque, pour être l'écho du souffle romantique qui passa sur la littérature de 1820 à 1850. Protégé par une forte culture intellectuelle contre de fâcheux écarts de l'imagination, le romantisme de Schumann, d'une hardiesse extrême vis-à-vis de tout ce qui avait le caractère de *pédantisme musical*, se montrait des plus respectueux vis-à-vis des lois éternelles du beau, raison pour laquelle ses œuvres, bien que procédant d'une inspiration éminemment romantique, sont cependant très classiques. Quand, à propos de Schumann, M. Marcillac parle de « renversement de tous les principes traditionnels et de toutes les règles recommandées pour arriver à l'unité de pensée et de conception, » le professeur genevois fait preuve d'un fâcheux parti pris.

Non seulement Schumann témoigne d'une admiration profonde pour le génie de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, de Mendelssohn lui-même, mais il recommande aux jeunes musiciens d'apprendre de bonne heure les lois fondamentales de l'harmonie, de jouer et rejouer les fugues des bons maîtres, de faire leur pain quotidien du *Clavecin bien tempéré*, etc.

Les compositeurs que Schumann désignait sous le nom de *Philistins* et contre lesquels il dirigeait ses traits les plus acérés étaient uniquement ceux qui personnifiaient les pré-

jugés et la routine; il luttait contre la critique de « catogan » (Zopfkritik), contre le mauvais goût du public. D'autre part, s'il ne ménageait pas les coups de griffe aux représentants du pédantisme musical, Schumann prodiguait les encouragements à ceux qui se lançaient dans la carrière avec tout l'enthousiasme de la jeunesse. « Respectez l'ancien, mais intéressez-vous ardemment au nouveau, » tout le programme rénovateur de Schumann tient en ces mots.

Le maître de Zwickau occupe une place essentielle dans le mouvement musical contemporain; si l'on peut formuler quelques réserves sur ses compositions à grand orchestre, on doit reconnaître que dans ses *Lieder* et dans la plupart de ses œuvres pour piano, il a atteint les plus hauts sommets de l'art.

« Schumann demeure un maître unique. Nul musicien n'incarna plus et mieux que lui, dans une expression d'art incomparable, l'âme mélancolique, agitée, rêveuse, souffrante et extraordinairement sensible de son siècle. »

Ces lignes de M. Jean Hubert résument l'impression dominante qui se dégage d'une étude de la vie et de l'œuvre de Robert Schumann.

La plupart des articles insérés par Schumann dans la *Nouvelle gazette musicale* ont été réunis en volumes sous le titre de *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.*

Auguste Reissmann a publié en 1865 une intéressante biographie du maître de Zwickau.

CHAPITRE III

Frédéric Chopin.

Frédéric Chopin est né le 1er mars 1809 à Zelazowa, en Pologne. Son père, Nicolas Chopin, d'origine Lorraine, né le 17 avril 1773, à Nancy, avait, à l'âge de dix-sept ans, accepté une place de précepteur chez la staroste Laçzynska. Mis promptement en relations avec des notables polonais, soit dans la maison de ses élèves, soit dans le village de Czerniejow, témoin des mouvements révolutionnaires qui se succédèrent en Pologne, dès 1806 uni par les liens du mariage à une Polonaise, Justine Krzyzanowska, pendant plusieurs années professeur à Varsovie, capitaine de la garde nationale, Nicolas Chopin considérait la Pologne comme sa seconde patrie. Deux fois il conçut le projet de rentrer en France ; deux fois la maladie l'en empêcha. Il vit dans cette circonstance une indication de la Providence et renonça définitivement à quitter une terre qui lui avait été hospitalière, à se séparer d'un peuple dont il partageait très vivement les aspirations et les souffrances. Nicolas Chopin mourut en 1844, laissant le souvenir d'une existence tout entière dominée par la conscience claire et vive du devoir. Sa veuve, dont on appréciait beaucoup le caractère sérieux en même temps qu'aimable, lui survécut dix-sept années au cours desquelles, cruellement éprouvée par la mort de trois de ses enfants, ses filles Emilie et Louise et son fils Frédéric, elle donna l'exemple d'une résignation admirable. La perte d'Emilie fut particulièrement douloureuse ; enlevée à l'âge de quatorze ans, cette jeune fille, remarquablement douée, semblait destinée à jouer

un rôle distingué dans le domaine de la littérature et des beaux-arts.

Elevé dans un milieu éminemment favorable à son développement artistique, en contact journalier avec des artistes, amis de la maison, Elsner, Mme DE LINDE, avec cela, d'une sensibilité telle que souvent l'audition d'un morceau de musique faisait couler ses larmes, le jeune Frédéric fit, dans l'étude du piano de si rapides progrès que déjà en 1818, on sollicitait son concours pour un concert de bienfaisance. Placé sous la direction d'un maître tel que Elsner qui, tout en instruisant son élève suivant les principes de l'art, laissait à son originalité la liberté de se déployer à son aise, Chopin s'exerça à la composition et écrivit des polonaises, des mazurkas, des valses où l'on surprend déjà l'effort du compositeur pour employer des accords brisés jusqu'alors négligés, pour ouvrir à la littérature du piano des horizons nouveaux.

A cette époque, le futur chantre de la douleur était le plus gai compagnon que l'on pût imaginer ; non seulement à l'école il caricaturait ses maîtres, mais dans la société, dans la famille surtout, il était un véritable boute-en-train, passant aisément du rôle de comédien à celui d'improvisateur et dans l'un comme dans l'autre remportant un égal succès.

En 1827, Chopin fit ses examens de licence au lycée de Varsovie ; sans être mauvais, le résultat ne fut pas brillant ; dès ce moment, Chopin résolut de se consacrer complètement à la musique qu'il avait jusqu'alors cultivée en amateur.

Après un séjour assez prolongé à Berlin, Chopin entreprit plusieurs séries de voyages qui le conduisirent successivement à Vienne, Prague, Teplitz, Dresde, et au cours desquels il donna plusieurs concerts.

Le premier concert donné par le brillant virtuose à Vienne eut lieu le 11 août 1829 avec le programme que voici :

Ouverture de Beethoven.
Variations de Chopin.
Chant de Mlle Veltheim.

Krakowiack de Chopin.
Ballet.

Le succès fut complet ; dans une lettre à ses parents, le jeune triomphateur s'exprime en ces termes : « Lorsque j'apparus sur la scène, je fus salué par des bravos ; après chaque variation, le public répéta ce mot si agréable à entendre avec tant d'enthousiasme que je ne fus pas dans le cas de percevoir les tutti de l'orchestre. Quand je quittai l'instrument, je fus si chaleureusement rappelé que je dus me présenter deux fois pour remercier le public. »

De retour à Varsovie, Chopin joua le 7 mars 1830 son **concerto** en Fa mineur, puis en novembre de la même année, à la veille de quitter pour toujours la capitale de la Pologne, il donna un grand concert d'adieu. Le lendemain, ses amis l'accompagnèrent jusqu'à Wola.

Une manifestation émouvante se produisit. Les élèves du Conservatoire de Varsovie chantèrent une cantate de circonstance composée par Elsner. Au banquet qui suivit, un assistant offrit à Chopin une coupe en argent et prononça les paroles suivantes : « Partout où tu iras, où tu habiteras, puisses-tu ne jamais oublier ta patrie, ne jamais cesser de l'aimer d'un cœur chaud et fidèle. Souviens-toi de la Pologne, souviens-toi de tes amis qui t'appellent avec fierté leur compatriote, qui attendent de toi de grandes choses, dont les vœux et les prières t'accompagnent. »

Une dernière étreinte et confiant en sa bonne étoile, Chopin visita successivement Breslau, Dresde, Prague, Munich où il séjourna quelque temps et d'où, en 1832, il partit pour Paris, l'immense métropole où devait se poursuivre la seconde et dernière période de sa carrière.

Les débuts de Chopin à Paris furent pénibles ; les préoccupations étaient tournées vers la politique plutôt que vers la musique ; un premier concert, le 26 février 1832, ne fut guère fréquenté que par les membres de la colonie polonaise. En relation avec les plus grands musiciens de l'époque,

Chopin n'en demeurait pas moins dans une situation des plus précaires.

En proie au découragement, Chopin songea sérieusement à tenter la fortune en Amérique, puis, devant l'opposition de ses parents, à rentrer à Varsovie, quand une soirée passée chez le baron de Rothschild changea ses plans du tout au tout.

Mis en rapport avec un certain nombre de représentants de la haute société parisienne charmés par son jeu incomparable, le grand artiste vit bientôt les élèves affluer. Désormais hors de souci, Chopin resta à Paris.

En relation intime avec les nombreux Polonais en séjour ou en passage à Paris, Chopin fit en 1836, la connaissance de la jeune et gracieuse Marie WODZYNSKA ; il l'aima et en fut aimé. Décidé à s'établir en Pologne, il se préparait à rejoindre sa fiancée à Varsovie quand il apprit que celle-ci, préférant un titre nobiliaire à la gloire d'être la femme d'un homme de génie, venait d'épouser un comte polonais. Cet événement eut pour l'éminent artiste les suites les plus fatales.

Dès l'automne de 1837, on s'aperçut que la santé de Chopin s'était gravement altérée. Les médecins conseillèrent un séjour dans le Midi. Devenu l'ornement des salons parisiens, Chopin hésita longtemps à prendre une résolution qui l'éloignait de son piano, de ses amis, de Paris, en un mot ; une circonstance de nature tout à fait spéciale triompha de ses résistances.

Quelque temps auparavant, Chopin avait fait la connaissance de George Sand, et dès la première rencontre il avait conçu pour elle une vive affection. Obligée par la maladie de son fils Maurice à passer l'hiver de 1838 à 1839 à Majorque, G. Sand engagea Chopin à l'accompagner dans cette station climatérique. Le pauvre musicien n'osa pas résister aux sollicitations de la femme célèbre pour laquelle il professait une admiration sans réserve.

Le voyage s'opéra sans accident; mais dès son installation à Majorque, dans une maison humide et crue, l'affection pul-

monaire dont Chopin souffrait prit un caractère alarmant ; il fallut chercher un autre logement, et comme personne ne voulait avoir un malade dans son voisinage, on dut se contenter du vieux monastère de *Waldemora* que les moines avaient abandonné. C'est là que Chopin passa l'hiver de 1838 à 1839 et c'est là qu'il écrivit quelques-unes de ses œuvres les plus parfaites, les **Préludes**, dont quelques-uns semblent évoquer l'image des moines défunts marchant d'un pas lent et solennel sur la dalle glacée du couvent.

De retour à Paris en mars 1839, Chopin continua à passer les saisons d'été à Nohant, sous ce toit hospitalier où George Sand réunissait l'élite des artistes parisiens. A cette époque, il faut le reconnaître à l'honneur de l'auteur d'*Indiana*, G. Sand entoura le musicien malade de soins véritablement dévoués ; on a une preuve de la chose dans la lettre qu'elle adressa en 1844 à Justine Chopin à l'occasion de la mort de son mari ; après avoir parlé de la douleur que Chopin avait éprouvée à la nouvelle de la mort de son père, G. Sand écrivait : « Je ne peux pas lui ôter cette peine si profonde, si légitime et si durable ; mais je puis du moins soigner sa santé et l'entourer d'autant d'affection et de précautions que vous le feriez vous-même. C'est un devoir bien doux que je me suis imposé avec bonheur et auquel je ne manquerai jamais. Je vous le promets, madame, et j'espère que vous avez confiance en mon dévouement pour lui. Je ne dis pas que votre malheur m'a frappée autant que si j'avais connu l'homme admirable que vous pleurez. Ma sympathie, quelque vraie qu'elle soit, ne peut adoucir ce coup terrible, mais en vous disant que je consacrerai mes jours à son fils, et que je le regarde comme le mien propre, je sais que je puis vous donner de ce côté là quelque tranquillité d'esprit. »

Malheureusement, les beaux sentiments exprimés dans ces lignes ne tardèrent pas à se refroidir. Comme la plupart des phtisiques, Chopin était souvent capricieux, exigeant ; d'un autre côté, George Sand n'avait pas encore atteint la période de sa vie où un grand apaisement se fit dans cette âme ar-

dente et passionnée. Quoi qu'il en soit les relations devinrent toujours plus tendues jusqu'au moment où, en 1846, la publication du roman : *Lucrèce Floriani* détermina une rupture qui, pour avoir été fort brusque, n'en fut pas moins définitive. Dès l'instant où il comprit qu'il était de trop à Nohant, Chopin qui, malgré tout, avait conservé l'âme fière, quitta la maison pour n'en plus jamais franchir le seuil.

Vers la fin d'avril 1848, Chopin, dont la santé s'était quelque peu affermie, entreprit un voyage en Angleterre, en Ecosse. Comme pianiste et comme compositeur, il remporta de brillants succès. De retour à Paris, au commencement de 1849, il espère encore se remettre. C'était une illusion. Dès le mois d'octobre de la même année, le mal fit de rapides progrès. Informée de l'état alarmant où se trouvait Chopin, sa sœur aînée accourut à son chevet où elle demeura jusqu'à la fin avec deux élèves du maître, le pianiste Gutmann et la comtesse Delphine Potocka.

Ici, il faut laisser la parole à Liszt qui a retracé avec une émotion communicative les derniers moments de l'illustre musicien :

« Dans le salon avoisinant la chambre à coucher de Chopin se trouvaient constamment réunies quelques personnes qui venaient tour à tour auprès de lui recueillir son geste et son regard à défaut de sa parole éteinte ! Parmi elles, la plus assidue fut la princesse Marceline Czartoryska, qui, au nom de toute sa famille, bien plus encore en son propre nom, comme l'élève préférée du poète, la confidente des secrets de son art, venait tous les jours passer une couple d'heures près du mourant.

» Elle ne le quitta à ses derniers moments qu'après avoir longtemps prié auprès de celui qui venait de fuir ce monde d'illusions et de douleurs pour entrer dans un monde de lumière et de félicité !

» Le dimanche 15 octobre, des crises plus douloureuses encore que les précédentes durèrent plusieurs heures de suite. Il les supportait avec patience et grande force d'âme. La

comtesse Delphine Potocka, présente à cet instant, était vivement émue ; ses larmes coulaient. Il l'aperçut debout au pied de son lit, grande, svelte, vêtue de blanc, ressemblant aux plus belles figures d'anges qu'imagina jamais le plus pieux des peintres ; il put la prendre pour quelque céleste apparition. Un moment vint où la crise lui laissa un peu de repos ; alors il lui demanda de chanter. On crut d'abord qu'il délirait, mais il répéta sa demande avec insistance. Qui eût osé s'y opposer ? Le piano du salon fut roulé jusqu'à la porte de sa chambre, la comtesse chanta avec de vrais sanglots dans la voix.

» Les pleurs ruisselaient le long de ses joues et jamais, certes, ce beau talent, cette voix admirable n'avaient atteint une si pathétique expression.

» Chopin sembla moins souffrir pendant qu'il l'écoutait. Elle chanta le fameux cantique à la Vierge qui, dit-on, avait sauvé la vie à Stradella. « Que c'est beau ! mon Dieu, que c'est » beau ! dit-il ; encore... encore ! » Quoique accablée par l'émotion, la comtesse eut le noble courage de répondre à ce dernier vœu d'un ami et d'un compatriote ; elle se remit au piano et chanta un psaume de Marcello. Chopin se trouva plus mal, tout le monde fut saisi d'effroi. Par un mouvement spontané, tous se jetèrent à genoux. Personne n'osant parler, l'on n'entendit plus que la voix de la comtesse ; elle plana comme une céleste mélodie au-dessus des soupirs et des sanglots qui en formaient le sourd et lugubre accompagnement. C'était à la tombée de la nuit ; une demi-obscurité prêtait ses ombres mystérieuses à cette triste scène. La sœur de Chopin, prosternée près de son lit, pleurait et priait ; elle ne quitta plus guère cette attitude tant que vécut ce frère si chéri d'elle !

» Pendant la nuit, l'état du malade empira ; il fut mieux au matin du lundi. Comme si, par avance, il avait connu l'instant désigné et propice, il demanda aussitôt à recevoir les derniers sacrements. En l'absence du prêtre-ami avec lequel il avait été très lié depuis leur commune expatriation, ce fut

naturellement l'abbé Jelowicki qui arriva. Lorsque le saint viatique et l'extrême-onction lui furent administrés, il les reçut avec une extrême dévotion, en présence de tous ses amis. Peu après, il fit approcher de son lit tous ceux qui étaient présents, un à un, pour leur dire à chacun un dernier adieu, appelant la bénédiction de Dieu sur eux, leurs affections et leurs espérances. Tous les genoux se ployèrent, les fronts s'inclinèrent, les paupières étaient humides, les cœurs serrés et élevés.

» Des crises toujours plus pénibles revinrent et continuèrent le reste du jour. La nuit du lundi au mardi, Chopin ne prononça plus un mot et semblait ne plus distinguer les personnes qui l'entouraient ; ce n'est que vers onze heures du soir qu'une dernière fois il se sentit quelque peu soulagé. L'abbé Jelowicki ne l'avait plus quitté. A peine Chopin eut-il recouvré la parole, qu'il désira réciter avec lui les litanies et les prières des agonisants ; il le fit en latin, d'une voix parfaitement intelligible. A partir de ce moment, il tint sa tête constamment appuyée sur l'épaule de M. Gutmann qui, durant tout le cours de cette maladie, lui avait consacré et ses jours et ses veilles.

» Une convulsive somnolence dura jusqu'au 17 octobre 1849. Vers deux heures, l'agonie commença ; la sueur froide coulait abondamment de son front ; après un court assoupissement, il demanda d'une voix à peine audible : « Qui est près de moi ? » Il pencha sa tête pour baiser la main de M. Gutmann qui le soutenait, rendant l'âme dans ce dernier témoignage d'amitié et de reconnaissance. Il expira comme il avait vécu, en aimant ! Lorsque les portes du salon s'ouvrirent, on se précipita autour de son corps inanimé et longtemps ne purent cesser les larmes qu'on versa autour de lui. »

Paris fit au grand artiste polonais de superbes funérailles. Le *Requiem* de Mozart fut chanté à l'église de la Madeleine avec Mme Viardot-Garcia, Lablache pour solistes. A l'introït, on joua la marche funèbre de la sonate en Si *b* mineur or-

chestrée par Reber et à l'offertoire Lefébure-Wély joua les préludes de Chopin en Si mineur et en Mi mineur.

Chopin repose au Père Lachaise, entre Bellini et Cherubini.

* * *

Si admirablement qu'il fût doué, Chopin s'est renfermé à peu près exclusivement dans la musique de piano, mais dans ces limites restreintes, il a écrit de purs chefs-d'œuvre. En musique comme en peinture, la valeur d'une composition ne dépend pas de ses dimensions ; elle dépend uniquement du degré selon lequel elle éveille l'impression du beau chez ceux qui l'entendent ou la contemplent ; de même qu'un sonnet peut être aussi parfait qu'un poème, un simple prélude peut être aussi parfait qu'une grandiose symphonie.

Cinq fois seulement Chopin a recouru aux ressources de l'orchestre dont il usait d'ailleurs avec beaucoup d'aisance ; c'est d'abord pour l'accompagnement de ses deux **concertos**, tous deux écrits pendant la première période de sa vie.

Le premier en date est celui en Fa mineur (op. 21), pour l'adagio duquel le compositeur lui-même avait une préférence marquée. C'est effectivement une page dont la principale phrase a beaucoup de largeur. Le finale est « tour à tour martial et mélancolique, rêveur et passionné. »

Parlant de l'exécution de cette œuvre remarquable au premier concert qu'il donna à Varsovie, en mars 1830, Chopin écrivait à un de ses amis : « Le premier *allegro* du concerto en Fa mineur (pas compréhensible pour tout le monde) fut, il est vrai, récompensé par des bravos, mais je crois que cela tenait surtout à ce que le public voulait montrer qu'il comprend et sait apprécier la musique sérieuse. Dans tous les pays, il se rencontre des gens qui aiment à se donner l'air de connaisseurs. L'adagio et le rondo ont produit beaucoup d'effet ; applaudissements et bravos sont partis du cœur. »

Le 15 mai de la même année, dans une lettre au même

correspondant, Chopin parle du concerto en Mi mineur (op. 11). « Le rondo, écrit-il, n'est pas terminé parce que, jusqu'à présent, la disposition juste, inspirée m'a fait défaut. » C'est bien ce qui manque à cette composition qui n'a pas la spontanéité de la plupart des œuvres du compositeur polonais. Par contre, l'*adagio* est d'une idéale beauté. « Il doit être joué, dit Chopin, dans une disposition romantique, calme, quelque peu mélancolique. Il doit produire une impression pareille à celle que l'on éprouve quand le regard s'arrête sur un paysage aimé qui éveille dans les âmes de beaux souvenirs, par exemple celui d'une belle nuit de printemps éclairée par les rayons de la lune. »

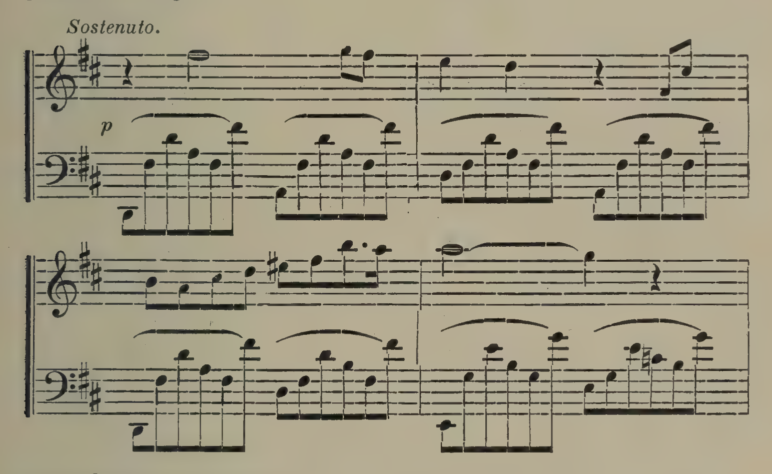
A son arrivée à Paris, en 1832, Chopin se rendit auprès de KALKBRENNER à qui il demanda de lui donner quelques leçons. Kalkbrenner répondit que le jeune pianiste polonais avait un doigté très défectueux, mais qu'il consentirait à le remettre dans la bonne voie s'il s'engageait à prendre des leçons pendant trois ans. Chopin, qui avait conscience de sa force, refusa, mais pour témoigner de son respect pour la personne de Kalkbrenner, il lui dédia son concerto en Mi mineur.

Outre les deux concertos, les seules œuvres dans lesquelles Chopin ait fait intervenir l'orchestre sont une **Fantaisie** sur des airs polonais, une **Krakowiack**, grand rondo de concert et une **Polonaise** précédée d'une introduction très développée. A l'exception d'une *sonate*, d'une *polonaise* et d'un *duo* sur *Robert le Diable* pour piano et violoncelle, d'un *trio* pour piano, violon, violoncelle, rarement joué, et d'un *rondo* à deux pianos, œuvre de jeunesse composée en 1828, Chopin n'a écrit que pour le piano à deux mains, mais c'est dans ce champ tout à fait spécial de la littérature musicale qu'il a mis la meilleure part de son génie.

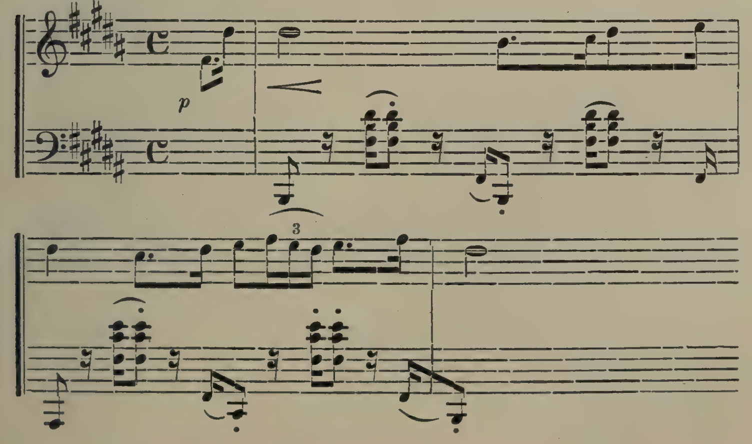
Parmi les œuvres dans lesquelles Chopin se rattache à la tradition classique, il faut mentionner en premier lieu les **sonates** en Ut mineur (op. 4), en Si *b* mineur (op. 35) et en Si mineur (op. 58). La plus connue des trois est la seconde,

à cause de la *Marche funèbre* qui remplace l'adagio conventionnel; le final n'est pas moins caractéristique; il demande à être enlevé avec autant de légèreté que de prestesse; quand Rübinstein jouait cet étrange morceau, les doigts de l'illustre pianiste semblaient à peine effleurer les touches.

La troisième sonate, Si mineur, est plus régulièrement construite que la précédente; l'individualité du compositeur s'y affirme cependant, d'abord dans cette belle phrase de premier allegro :



puis dans le thème du *Largo* en Si majeur :
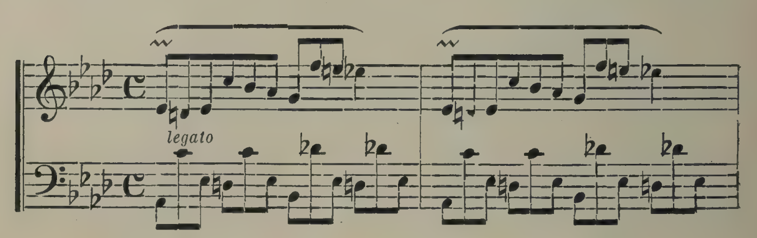


Le final, un presto très accentué, a beaucoup d'élan ; il ne peut être convenablement exécuté que par un pianisté connaissant à fond la technique du piano.

Sans méconnaître les beautés semées par Chopin dans ses sonates, on peut toutefois souscrire au jugement de Liszt, qui voit dans ces productions « plus de volonté que d'inspiration. »

Des observations analogues peuvent s'appliquer aux **rondos** de Chopin. Le plus intéressant est le N° 4 (op. 16), en Mi *b* majeur, dédié à M. HARTMANN. L'introduction en Do mineur a une gravité qui fait un heureux contraste avec le caractère enjoué du rondo proprement dit.

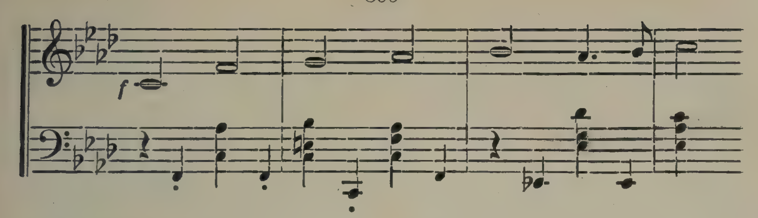
Deux cahiers d'**Etudes** (op. 12 et 15) et un cahier de **Préludes** (op. 28) sont au nombre des œuvres les plus achevées du compositeur polonais. Weitzmann appelle les *Préludes* de précieux joyaux dans lesquels la nature poétique de Chopin se révèle sous des nuances les plus diverses.

Les **Impromptus** de Chopin brillent également d'un lumineux éclat. « L'impromptu débute par un trait brillant et développé, qui, au moyen d'une reproduction presque identique, servira de péroraison. La partie intermédiaire est réservée à l'exposition d'une mélodie large et puissante[1]. » C'est sur ce plan que les impromptus de Chopin sont construits. C'est ainsi que l'*Impromptu* en La *b* majeur (op. 29) dédié à Mme LOBAU, commence par le « trait brillant et développé » que voici :



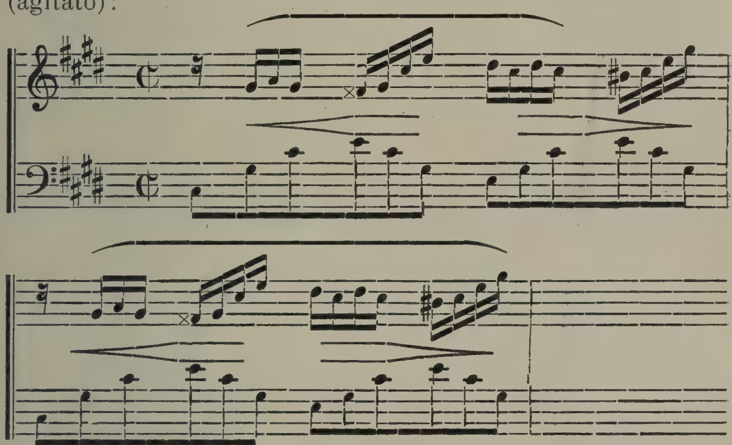
La phrase intermédiaire en Fa mineur :

[1] Barbedette, *F. Chopin*, p. 39.

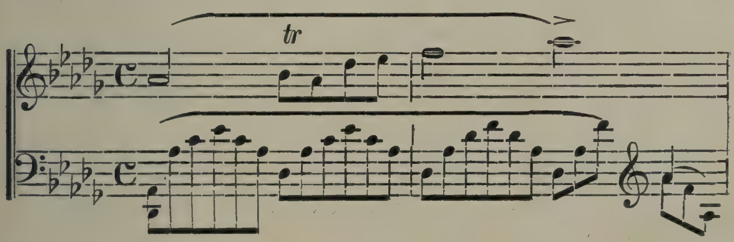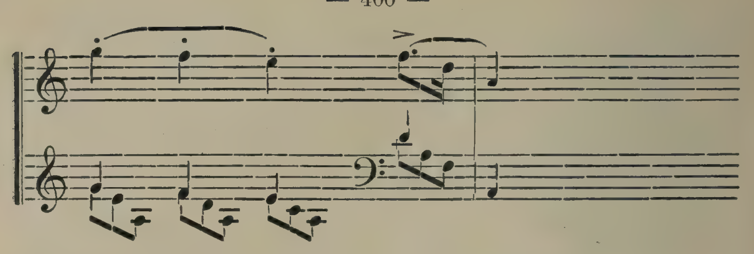


est très expressive. Par une transition habilement ménagée, elle ramène le motif initial qui sert de brillante péroraison au morceau tout entier.

C'est surtout dans la **Fantaisie-Impromptu** en Do ♯ mineur (œuvre posthume) que Chopin se révèle dans la richesse poétique, dans l'exubérance de sa nature. Le premier *allegro* (agitato) :



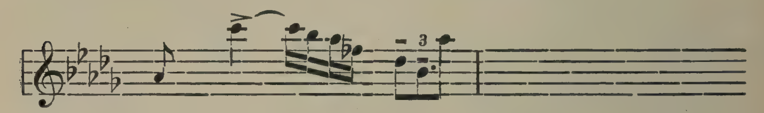
a quelque chose de tout à la fois mystérieux et passionné, tandis que le *moderato cantabile* en Ré *b* majeur, qui est au centre de la composition :
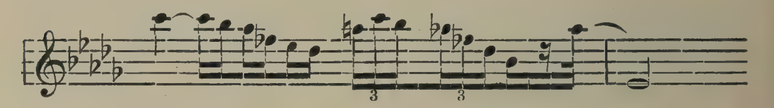




est un chant d'une incomparable sérénité.

Le professeur KLINDWORTH a introduit une variante quand le trait suivant de la main droite est répété :



Bien que H. de Bülow estime que la variante de Klindworth :
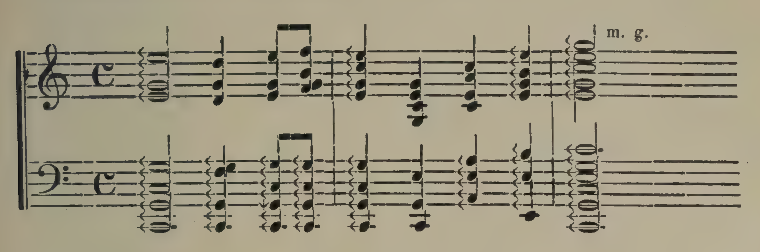


est tout à fait dans l'esprit de Chopin, on ne doit pas moins la considérer comme une altération non autorisée de la pensée du maître. Chopin disait un jour à Liszt : « Si vous voulez jouer mes compositions, jouez-les telles qu'elles sont écrites, sinon jouez autre chose. » Il est regrettable que MM. Klindworth et de Bülow ne se soient pas souvenus de ce mot du compositeur.

Les **Nocturnes** de Chopin (au nombre de dix-neuf) développent la forme créée par Field en lui donnant plus d'ampleur, plus de poésie, surtout en lui imprimant ce cachet de profonde mélancolie qui est caractéristique de l'œuvre du musicien polonais.

Entre ces dix-neuf pièces de dimension à peu près égale, il serait difficile de formuler des préférences. Aucune n'est banale ; la plupart ont un grand charme poétique. On peut cependant mettre hors de pair le N° 2 de l'op. 27 en Ré *b*

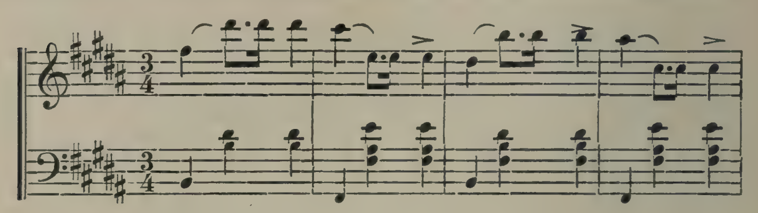
majeur, avec son magnique accompagnement en arpèges continus, sa phrase mélodique d'une limpidité parfaite, la grâce exquise des ornements, le N° 1 de l'op. 48 en Do mineur dont le passage en accords arpégiés majeurs:



a beaucoup de solennité et dont le retour du motif principal repris avec des développements nouveaux est préparé par une série d'octaves doubles d'un saisissant effet, et enfin parmi les plus connus, les trois nocturnes dont se compose l'op. 9, trois compositions dans lesquelles se révèle tout ce qui constitue l'originalité en même temps que la distinction du style de Chopin.

A propos des deux beaux nocturnes qui forment l'op. 55, le premier en Fa mineur, le second en Mi *b* majeur, tous deux dédiés à Mlle STIRLING, un trait qui montre l'attraction que Chopin exerçait sur ses élèves mérite d'être rappelé. Rentrant d'une soirée avec son ami Szmitkowski, le compositeur l'entretint en plaisantant de sa position précaire, ajoutant que si une aimable fée déposait vingt mille francs dans son armoire, il en serait dans le ravissement. La nuit suivante, il rêva que son vœu était réalisé; jusque-là rien d'extraordinaire; voici qui l'est davantage : quelques jours après, ouvrant une cachette où il réduisait son argent, Chopin y trouva les vingt mille francs souhaités. La bonne fée n'était autre que Mlle Stirling à qui Szmitkowski avait raconté les difficultés sous lesquelles son professeur se débattait. Chopin devait bien deux nocturnes à une élève aussi généreuse; on assure du reste que, par testament, il remboursa la somme qui lui avait été spontanément offerte.

Quatorze **valses** de Chopin, dont six œuvres posthumes, ont été éditées ; à la seule exception de la valse en Si mineur (op. 69, N° 1) où l'on rencontre ce motif décidément banal :



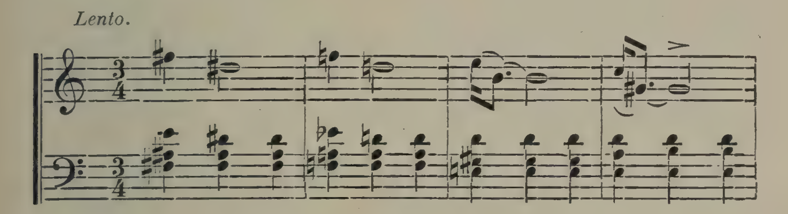
toutes sont écrites en un style tour à tour brillant ou mélancolique, toujours distingué. Les valses en Ut ♯ mineur (op. 64, N° 2), en La *b* majeur (op. 34, N° 1 et op. 42) sont les plus jouées par les pianistes virtuoses ; on se souvient aussi de la grâce et de la légèreté avec laquelle le pianiste A. Jaëll jouait la valse en Ré *b* majeur (op. 64, N° 1). Deux valses, celle en La mineur (op. 34, N° 2) et celle en La *b* majeur (op. 69, N° 1), ont un mouvement lent ; aucune ne saurait accompagner le rythme des danseurs ; on les dépoétiserait en les réduisant à ce modeste emploi.

Plus ou moins visible dans la plupart des œuvres de Chopin, le sentiment national l'est surtout dans ses mazurkas et dans ses polonaises.

Très populaire en Pologne, la **Mazoure** est une danse qui offre un curieux mélange de grâce et de légèreté en même temps que de vigueur, de spontanéité ; par ce qu'elle a tout à la fois « de fier, de tendre, de provoquant, » elle est féconde en incidents dont le musicien peut s'inspirer. Liszt a admirablement rendu le rôle de la danseuse : « Avançant d'abord avec une sorte d'hésitation timide, la femme se balance comme l'oiseau qui va prendre son vol ; glissant longtemps d'un seul pied, elle rase comme une patineuse la glace du parquet ; puis, comme une enfant, elle prend son élan tout d'un coup, portée sur les ailes d'un pas de basque allongé. Alors ses paupières se lèvent et, telle qu'une divinité chasseresse, le front haut, le sein gonflé, les bonds élastiques, elle

fend l'air comme la barque fend l'onde et semble se jouer de l'espace. » Tout cela Chopin l'a poétiquement exprimé dans ses **mazurkas**, non pas que celles-ci soient de la musique de danse. Chopin n'a gardé des mazoures proprement dites que le cadre. « Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions ; il y a intercalé des clairs-obscurs harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait, pour peindre dans ces productions, qu'il aimait à nous entendre appeler des *tableaux de chevalet*, ces innombrables émotions d'ordres si divers qui agitent les cœurs pendant que durent et la danse et les longs intervalles surtout, où le cavalier a de droit une place à côté de sa dame dont il ne se sépare point. [1] »

Les mazurkas de Chopin sont en général vives, gaies, spirituelles ; il en est cependant qui distillent la mélancolie et la tristesse ; ainsi la mazurka (op. 17, N° 4) ; les quatre mesures que voici :



ont un accent tout à fait désolé.

La mazurka (op. 30, N° 4) a beaucoup d'ampleur ; de même le N° 3 de l'op. 50 ; toutefois la plupart de ces compositions sont de dimensions très restreintes.

Très sensible dans les mazurkas, l'inspiration *nationale* ne l'est pas moins dans les **Polonaises** de Chopin, œuvres capitales où le compositeur a déployé les ressources les plus variées de son merveilleux génie musical et traité le piano avec une maîtrise souveraine.

A la fin du dix-huitième siècle, le comte OGINSKY composa

[1] Liszt, *F. Chopin*, p. 68.

des polonaises dont la plus célèbre, la *Polonaise de la mort*, est de 1793. L'année suivante parut la *Kosciusko-Polonaise*, dont l'influence fut analogue à celle de la *Marseillaise*. Le succès de ces compositions fut si grand qu'en 1820 Oginsky publia un recueil de polonaises dont la vente au profit d'un établissement de bienfaisance produisit la belle somme de dix mille francs.

Lipinsky (1790-1861), Mayseder (1789-1863) composèrent des polonaises d'une valeur artistique réelle, mais après eux, on publia, sous ce titre, une foule de morceaux n'ayant plus de la polonaise que le nom.

Faisant de la polonaise un « dithyrambe, » suivant l'heureuse expression de Liszt, C.-M. de Weber lui rendit tout son éclat. C'est à Chopin cependant qu'il appartenait de s'emparer du rythme de cette danse nationale pour créer des œuvres d'art d'une incomparable beauté.

La **Polonaise** était une sorte de défilé par lequel le maître de maison ouvrait le bal avec la personne la plus honorée, souvent la plus âgée des femmes présentes. « Après le maître de maison, c'étaient d'abord les hommes les plus considérables qui suivaient ses pas, choisissant, les uns avec amitié, les autres avec diplomatie, ceux-ci leurs préférées, ceux-là les plus influentes.... L'amphytrion était tenu de faire parcourir à la troupe alignée qu'il conduisait mille méandres capricieux, à travers tous les appartements où se pressait le reste des invités, plus tardifs à faire partie de sa brillante suite. On lui savait gré d'atteindre aux galeries les plus éloignées, aux parterres de jardins confinant à leurs bosquets illuminés où la musique n'arrivait plus qu'en échos affaiblis. En revanche, elle accueillait son retour dans la salle principale avec un redoublement de fanfares.... Ainsi ce n'était point une promenade banale et dénuée de sens qu'on accomplissait, c'était un défilé où, si nous osions dire, la société entière faisait la roue et se délectait dans sa propre admiration, en se voyant si belle, si fastueuse et si courtoise[1]. »

[1] Liszt, *F. Chopin*.

De là, le caractère général des polonaises de Chopin ; en les écoutant, on croit voir passer un superbe cortège dont la démarche a quelque chose de pompeux et solennel et dont les divers groupes éveillent des impressions très variées, tour à tour chevaleresques ou rêveuses, poétiques ou belliqueuses. Ces contrastes peuvent se rencontrer dans le même morceau. Ainsi la polonaise en Do ♯ mineur (op. 26, Nº 1) fait succéder un chant d'une ineffable tendresse (en Ré *b* majeur) a des accents passionnés et cela tout en conservant strictement le rythme particulier de la polonaise. Très intéressant également, le Nº 2 du même op. avec ses mystérieux accords en Mi *b* mineur du début et son *Meno mosso* en Si majeur d'une allure si originale. La polonaise (Nº 1, de l'op. 40) en La majeur a du commencement jusqu'à la fin un accent héroïque, triomphant. Le passage en octaves à la main gauche de l'op. 53 (La *b* majeur) produit un effet saisissant quand le crescendo est suffisamment ménagé ; l'œuvre entière est remarquablement belle. De même, les polonaises (op. 44), avec intercalation d'une mazurka et la *Polonaise-Fantaisie* (op. 61), avec sa grandiose introduction, ses motifs d'une grâce exquise, ses développements d'une puissance extraordinaire, sont des compositions achevées dont l'exécution et surtout l'interprétation ne sont point aisées, mais qui réservent pour ceux qui sont capables de les comprendre des jouissances artistiques de premier ordre.
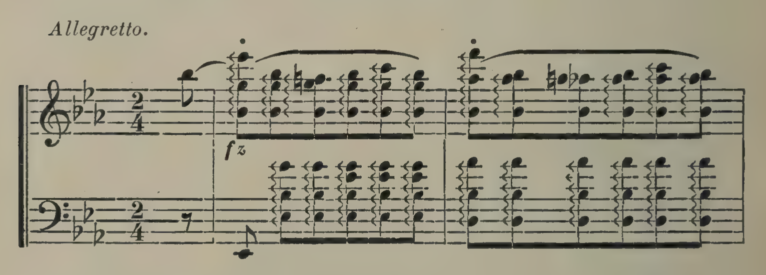
Si aux œuvres qui viennent d'être mentionnées on ajoute une **Berceuse** qui n'a pas sa pareille dans la littérature pianistique, des **Scherzos** dont l'op. 31, en Si *b* mineur est le type le plus parfait, une **Tarentelle,** une **Barcarolle** d'inspiration vraiment géniale, des **Ballades**, des **Fantaisies,** un **Allegro de concert** de franche et noble allure, plus quelques compositions secondaires de moindre valeur : *Variations*, *Ecossaises*, *Boléro*, l'on aura passé en revue tout ce qui assure à Chopin une place unique parmi les maîtres du piano.
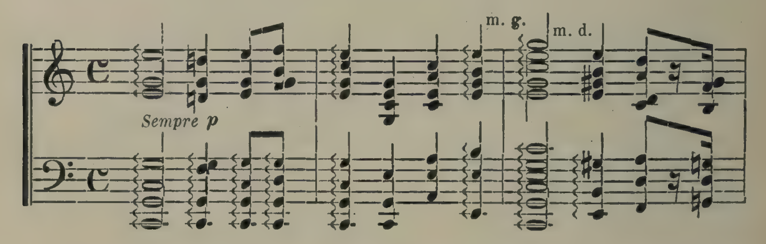
* * *

Plus on étudie Chopin, plus on a l'impression que l'on se trouve en présence d'une personnalité musicale tout à fait exceptionnelle. Très novateur, le musicien polonais a cherché dans le sentiment national une source féconde et puissante d'inspiration ; il a imprimé à son œuvre le cachet d'une suprême distinction. Doué d'une extrême sensibilité, il a été, parmi les modernes et par excellence, le poète du piano.

Liszt a bien mis en lumière les innovations introduites par Chopin dans la musique écrite pour cet instrument.

C'est d'abord « l'*extension des accords*, soit plaqués, soit en arpèges, soit en batteries. » La onzième étude de l'op. 10, en Mi *b* majeur, est un exemple frappant de cette extension des accords arpégiés pour les deux mains ; voici les deux premières mesures de cette composition :



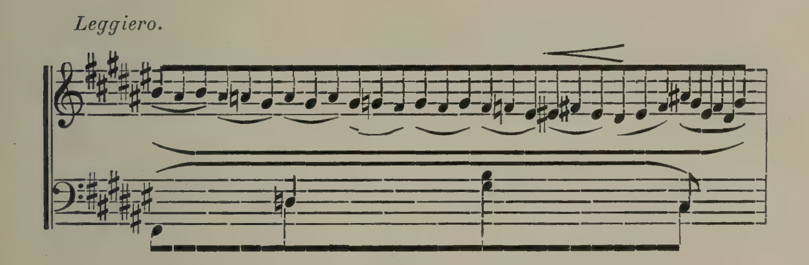
Le passage suivant emprunté au Nocturne (op. 48, N° 1) n'est pas moins caractéristique :



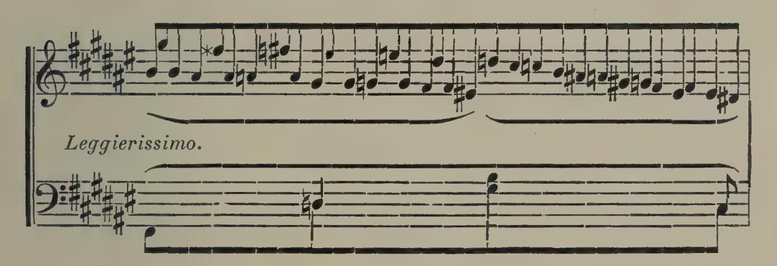
Ce sont en second lieu les *ornements* qui présentent chez Chopin une ténuité en même temps qu'une élégance jamais

égalées. On dirait une gaze légère en apparence négligeamment jetée sur la figure mélodique, mais dont en réalité pas le moindre pli n'est abandonné au hasard. De très nombreux exemples pourraient être cités ; en voici deux seulement :
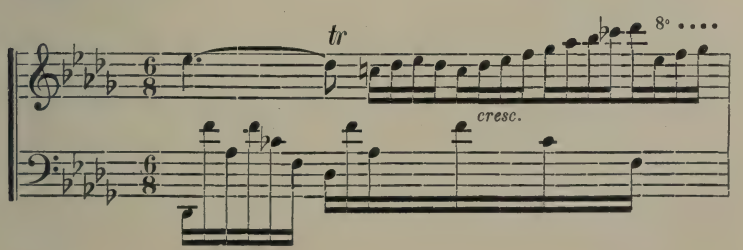
Dans le Nocturne (op. 15, N° 2) en Fa ♯ majeur, Chopin a écrit le trait suivant :
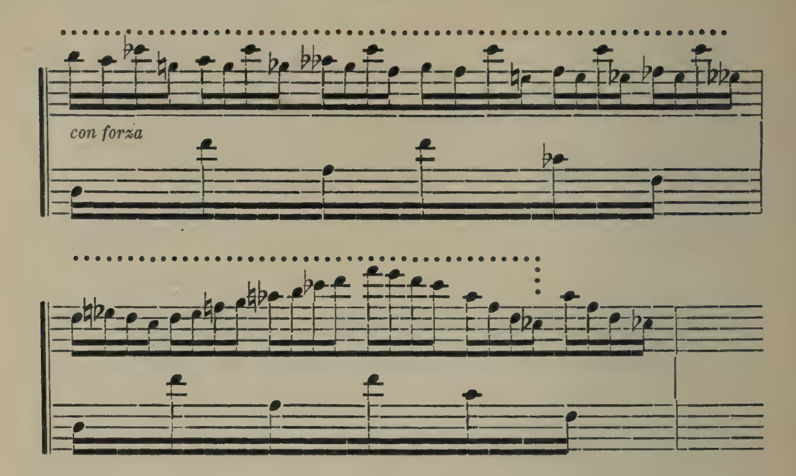


reproduit plus loin modifié comme suit :



D'autre part, le Nocturne (op. 27, N° 2) en Ré *b* majeur, d'une inspiration si suave avec son riche accompagnement en arpèges persistants, renferme le trait suivant d'une extrême finesse :





Une autre particularité du style de Chopin, c'est l'emploi fréquent qu'il fait du *Tempo rubato*. Par cette locution : tempo rubato (temps dérobé), on désigne la licence accordée à l'exécutant d'altérer la mesure soit en pressant, soit en ralentissant le mouvement. Le caractère même de la musique de Chopin exige le tempo rubato qui permet de traduire par les sons certaines nuances rythmiques des danses nationales. Il importe cependant de ne pas dépasser sur ce point la pensée du compositeur ; il ne suffit pas de suspendre ou de précipiter la mesure pour être un interprète patenté du musicien polonais. Autant le *tempo rubato*, employé avec une sage modération, a d'agrément, autant il est détestable quand on en abuse. On n'oubliera pas que Chopin voulait que la main gauche, semblable à un « maître de chapelle, » n'eût aucune indécision ; chez lui, la main droite seule prenait de nombreuses libertés vis-à-vis de la mesure.

Plus encore que les innovations d'ordre technique introduites par Chopin dans l'art de jouer du piano, les emprunts qu'il a faits à l'inspiration nationale constituent un élément caractéristique de sa physionomie artistique. Surtout dans les Polonaises, les Mazurkas, les Fantaisies, on sent vibrer l'âme de la Pologne.

Chantre inspiré des aspirations nationales, Chopin, comme pianiste et comme compositeur, a toujours soumis l'expression extérieure de ses sentiments intimes aux exigences de l'art tel qu'il le concevait. Il n'était point de ceux qui pensent que l'inspiration du cœur suffit à tout et que quand on la possède, on peut se passer de toutes les règles et mettre au rancart toutes les conventions ; sans entraver le libre essor de la fantaisie, le souci de la perfection l'a toujours protégé contre de dangereuses aberrations et a donné à son style la pureté, la clarté, qui le distinguent.

Dédaigneux de l'*effet*, Chopin, virtuose accompli, ne recherchait pas la publicité ; il la fuyait plutôt. Il préférait se faire entendre devant des auditoires restreints, en présence d'artistes capables d'apprécier tout ce qu'il savait mettre de poésie dans son jeu.

« Chopin ! doux et harmonieux génie ! » a dit Liszt. C'est bien cela. Poète ému, d'une sensiblité extrême, Chopin, pianiste, compositeur, évocateur de l'âme polonaise, Chopin fut un « doux et harmonieux génie, » et c'est pour cela que les esprits délicats, les cœurs sensibles, trouveront toujours à sa musique un charme exceptionnel.

CHAPITRE IV

Franz Liszt.

Bien que seize années se soient écoulées depuis sa mort, Franz Liszt n'appartient pas encore complètement à l'histoire. Si l'on est d'accord pour reconnaître qu'il fut le plus étonnant virtuose du piano qui ait jamais existé, on ne l'est plus du tout quand il s'agit de se prononcer sur la valeur de ses œuvres, de son génie. Sur ce point, le désaccord est si complet que l'on rencontre couramment dans les journaux musicaux l'énoncé d'opinions diamétralement opposées, les uns proclamant géniales des compositions que d'autres déclarent aussi vides que prétentieuses. Les morceaux écrits par Liszt pour le piano, ses Transcriptions, ses Etudes, ses Fantaisies, ses Concertos semblent destinés essentiellement à faire valoir la virtuosité de l'exécutant ; par contre, les grandes compositions pour orchestre, ses oratorios (*Christus*, *Sainte-Elisabeth*) procèdent d'une inspiration supérieure ; elles paraissent de nature à assurer au compositeur une gloire pure, une réputation durable.

Au reste, tout chez Liszt dépasse les cadres conventionnels, sa vie non moins que son œuvre ; une brève esquisse de cette existence agitée le prouvera suffisamment.

FRANZ LISZT est né le 22 octobre 1811 à Raiding, en Hongrie. Son père, musicien amateur heureusement doué, lui donna les premières directions, et les progrès de l'enfant furent si prompts que, dès l'âge de neuf ans, il passait pour un phénomène extraordinaire. Après avoir remporté à Vienne de brillants succès, Liszt, accompagné de ses parents, vint à

Paris où les concerts qu'il donna, en 1823, à l'Opéra, eurent un retentissement considérable.

Tout en se produisant à Londres, à Paris, Liszt étudia la composition avec Reicha : bien qu'au point de vue du mécanisme il n'eût plus rien à apprendre, son père ne l'en astreignit pas moins à des études régulières et persévérantes ; en particulier, le jeune virtuose devait jouer chaque jour quelques fugues de Bach et les transposer en diverses tonalités.

D'une sensibilité extrême, Liszt était facilement porté au mysticisme, ce qui explique les crises religieuses qui, à plusieurs reprises, se produisirent dans sa vie. La première éclata en 1826 ; afin d'arracher son enfant aux pratiques d'une dévotion exagérée, son père le fit voyager en France, en Suisse, en Angleterre ; en outre et pour fortifier ses nerfs, il le conduisit en 1827 aux bains de mer à Boulogne. La mort d'Adam Liszt, qui survint peu de temps après, détermina un nouvel accès de religiosité chez le brillant artiste qui se fixa à Paris avec l'intention de se vouer complètement à l'enseignement de la musique.

En 1828, Liszt habitait avec sa mère un modeste appartement de la rue Montholon ; un musicien, qui le connut à cette époque, le dépeint sous les traits d'un « jeune homme pâle et souffrant, » vivant « tout à fait retiré. »

Quelques années plus tard, en 1831, des motifs étrangers à toute préoccupation religieuse déterminèrent Liszt à persévérer dans sa retraite ; ayant entendu Paganini et ayant acquis la conviction que l'enthousiasme qu'il provoquait ne pouvait l'être que par des moyens extraordinaires, par des effets nouveaux, saisissants, Liszt résolut d'obtenir les mêmes résultats de son instrument, d'être le Paganini du piano. Dans le but de se préparer à ce rôle, le grand pianiste, non seulement quitta Paris, mais disparut de la publicité, ne se rappelant au souvenir de ses admirateurs que par la transcription d'**Etudes** de Paganini et par ses propres **Etudes d'exécution transcendentale**.

Dès 1835 ou 1836, Liszt, qui s'était allié successivement

aux saints simoniens, puis à l'ordre des franciscains, fit une bruyante rentrée dans la vie militante. « Ce n'était plus, écrit Weitzmann, le petit Liszt qui, naguère, avait plongé dans le ravissement les salons du beau monde, c'était le maître accompli avec lequel aucun rival n'osait se mesurer. Entre ses mains, le piano se transformait tantôt en un orgue aux sons puissants, tantôt en une harpe d'Eole; tantôt il faisait entendre un vent de tempête emportant de diaboliques harmonies jusqu'alors inconnues, tantôt il remplissait l'oreille de sons pleins de douceur comme ceux de la flûte, de mélodies exquises autour desquelles s'enroulaient des traits merveilleux, semblables à des arabesques faites de perles et de fleurs. »

Pendant une douzaine d'années, le prodigieux virtuose parcourut l'Europe en triomphateur. A Vienne, en Hongrie, à Naples (1840), à Leipzig, à Berlin (1842), en Russie, en Suède, en Danemark, en Espagne, en Portugal, à Constantinople même (1847), le Paganini du piano étonna, subjugua les foules par sa virtuosité prodigieuse et puis aussi, il faut l'avouer, par des procédés de mise en scène d'un goût artistique passablement douteux. Un ancien critique de la *Revue des Deux-Mondes*, M. Scudo, a dépeint avec verve ce côté un peu charlatanesque du talent de Liszt dans la page que voici : « Voyez-le faire son entrée dans un concert public : d'abord il jette ses gants au garçon de salle, il s'assied ensuite avec fracas ; il promène ses regards dominateurs sur son nombreux auditoire, le fixe tour à tour sur chacune de ses dévotes, qu'il tient immobiles sous sa prunelle ardente, comme un vautour de timides colombes ; enfin il pose ses mains sur le clavier, et, tout en roulant son tonnerre et en lançant la foudre, il a assez de sang-froid pour voir et pour entendre ce qui se fait autour de lui.... Quand M. Liszt ne joue pas, il parle, il gesticule, il bat la mesure, il marche, il occupe la scène d'une manière ou d'une autre[1]. »

[1] Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1re série, p. 17.

D'autre part, le même auteur rend un sincère hommage à l'étonnante virtuosité du pianiste : « Rien n'égale la vigueur de ses poignets, la vitesse de ses mains, l'énergie, la fougue de son exécution. Il est maître et souverain de son clavier ; il en connaît toutes les ressources ; il le fait parler, gémir, crier, hurler sous ses doigts d'acier, qui distillent le fluide nerveux comme la pile de Volta distille le fluide électrique. Aucune difficulté n'arrête ce virtuose incomparable, vigueur, rapidité, netteté, il possède toutes les qualités qui tiennent à la pratique de l'intrument, à la pétulance du caractère, à l'éclat de l'imagination ; et lorsqu'on le voit parcourir son piano en triomphateur superbe, et le broyer sous ses mains puissantes, on dirait un de ces lutteurs téméraires qui s'élancent dans l'espace à travers mille dangers. M. Liszt éblouit, il étourdit, il enivre, il vous brise, il vous essouffle, il vous entraîne dans son tourbillon et vous emporte sur son cheval fougueux, comme le roi des aulnes emportait l'enfant épouvanté dans son galop infernal[1]. »

Ce qu'il y a de certain, c'est que jamais pianiste-virtuose ne reçut des ovations pareilles à celles que l'on prodigua à Lizst partout sur son passage ; ce ne sont pas seulement des bouquets, des oriflammes, des arcs de triomphe ; à Pesth (1837), on offre au grand artiste un sabre d'honneur ; à Kœnigsberg, il reçoit le diplôme de docteur ; l'empereur d'Autriche lui octroie le titre de chevalier et le pape lui confère l'Eperon d'or.

Nommé maître de chapelle du duc de SAXE-WEIMAR en 1844, Liszt vint occuper son poste en 1848. A dater de cette époque, il imprime à son activité artistique une direction nouvelle ; le virtuose passe à l'arrière-plan pour faire place au directeur de musique, au compositeur, à l'écrivain. Cette seconde période de la vie du maître n'est pas moins intéressante que la première, mais elle n'appartient plus qu'indirectement à l'histoire du piano.

[1] Scudo, *Critique et littérature musicales*, 1re série, p. 15.

Pendant plus de douze ans, Liszt exerça à Weimar une royauté musicale analogue à la royauté littéraire que Gœthe avait exercée dans la même résidence. Propagateur convaincu de la musique et de l'esthétique wagnérienne, ami personnel et dévoué de Wagner, Liszt réorganisa l'orchestre de Weimar; il réunit autour de lui un cercle d'élèves auxquels il enseignait que « l'on ne peut exercer une réelle influence que par un jeu plein d'intelligence et de caractère, que l'artiste doit se présenter non comme un accusé devant des juges, mais comme un témoin de la vérité, de la beauté éternelle, devant ses auditeurs ; » il accueillit avec une extrême sympathie les jeunes musiciens en possession d'un vrai talent ; d'un mot il fit de Weimar un centre lumineux dont les rayons brillèrent d'un très vif éclat.

En 1861, des circonstances de nature tout à fait intime engagèrent Liszt à se fixer à Rome. La princesse Caroline Sayn-Wittgenstein (née en 1819, en Pologne), qui, dès 1848, s'était séparée de son mari, le prince Nicolas de Sayn-Wittgenstein, pour suivre Liszt à Weimar, ayant, après de longues et infructueuses démarches, enfin obtenu du pape Pie IX l'autorisation de contracter un nouveau mariage, la cérémonie nuptiale avait été fixée au 22 octobre 1861. Tout était prêt quand, cédant aux injonctions de parents polonais de la princesse, le Vatican fit volte-face et donna l'ordre de surseoir au mariage. En 1864, la princesse de Sayn-Wittgenstein se retira définitivement du monde pour se consacrer à l'Eglise et un an plus tard, le 25 avril 1865, Liszt entrait dans les ordres. Par lettre datée du 11 mai, Liszt faisait part de cette détermination au prince Constantin de Hohenzollern-Hechingen dans les termes que voici : « Mardi 25 avril, fête de saint Marc, l'évangéliste, je suis entré dans l'état ecclésiastique en recevant les ordres mineurs dans la chapelle de S. A. S. Monseigneur Hohenlohe, au Vatican. Convaincu que cet acte m'affermissait dans la bonne voie, je l'ai accompli sans effort, en toute simplicité et droiture d'intention. »

Bien que portant la soutane, l'illustre abbé n'en continua pas moins à faire, durant les dernières années de sa vie, la part très large aux préoccupatiens artistiques et mondaines.

Nommé directeur du *Conservatoire de Pesth*, Liszt habitait tantôt Rome, tantôt la capitale de la Hongrie, tantôt Bayreuth. C'est dans cette cité sainte du wagnérisme qu'il mourut des suites d'une pneumonie, le 31 juillet 1886.

* * *

Considérée dans ses traits les plus extérieurs, la physionomie morale de Liszt n'éveille pas la sympathie. Se plaçant résolument en dehors de tous les cadres conventionnels, cet homme extraordinaire semble parfois uniquement soucieux d'étonner le public, de se créer une réputation bruyante, de s'entourer d'un cortège d'adoratrices ; on pourrait même croire, à en juger sur certaines apparences, que les accès de ferveur religieuse, qui ont abouti à son entrée dans les ordres, n'étaient de sa part que le procédé hardi d'un habile faiseur, mais quand, à travers la correspondance de l'incomparable charmeur, on pénètre jusqu'au fond de son être, la première impression se modifie et l'on a le sentiment très net que l'on se trouve en présence d'une personnalité remarquable et qui, si elle a eu ses défaillances, a eu cependant ses grandes qualités morales et artistiques.

Il n'est d'abord pas possible de mettre en suspicion la sincérité des convictions religieuses dont l'éminent artiste s'est toujours montré animé. Quand, au mois de septembre 1860, il écrivait : « Malgré les fautes et les égarements dont je me suis rendu coupable et dont j'éprouve un repentir, une contrition sincère, la divine lumière de la croix ne m'a jamais été complètement enlevée; souvent l'éclat de cette divine lumière a inondé mon âme entière ; j'en remercie Dieu.... » Liszt ne posait pas; il exprimait ce qu'il ressentait.

Mais ce qui surtout met en évidence l'élévation morale de Franz Liszt, c'est le désintéressement dont il a fourni des preuves innombrables. Quand les intérêts de l'art ou d'un

artiste étaient en cause, Liszt s'oubliait lui-même ; son temps, son merveilleux talent, sa plume, sa bourse étaient à la disposition de ses protégés.

En particulier, dans ses rapports avec ses élèves, Liszt était d'une grande serviabilité. Non seulement il les initiait à sa méthode et cultivait chez eux l'amour du beau, mais il les encourageait et se réjouissait de leurs succès. Nul n'a plus que Liszt contribuè à attirer l'attention du monde musical sur les coryphées de la jeune école russe. Sur ce sujet, on trouvera de précieuses indications dans la correspondance de Liszt et dans quelques lettres de Borodine publiées par Wladimir Stassof.

En résumé, on peut dire qu'abstraction faite de certains dehors quelque peu déconcertants, ce qui constitue le tréfond du caractère de Liszt, c'est la bonté.

* * *

Tous les musiciens sont unanimes à proclamer qu'au point de vue de la virtuosité, Liszt n'a pas eu son pareil ; la même unanimité ne subsiste pas quand il s'agit de la valeur artistique de ses compositions, particulièrement de ses œuvres pour piano.

Evidemment, parmi ces dernières, toutes celles qui appartiennent à la première manière du maître sont démodées. On ne joue plus ces longues **fantaisies** sur des motifs d'opéra (*Les Huguenots*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *Don Juan*, *La somnambule*, *Les puritains*, etc.) dans lesquelles le compositeur s'est complu à entasser difficultés sur difficultés. On comprend aujourd'hui que le pianiste est autre chose qu'un acrobate et que le temps indispensable à l'étude même purement mécanique de compositions de ce genre peut être infiniment mieux employé.

Les **transcriptions** appartiennent à la même catégorie de morceaux en ce sens que Liszt n'y exprime pas de pensées originales, mais elles en diffèrent en cela qu'au lieu de prendre un thème d'opéra comme point de départ à de véri-

tables divagations musicales, il se contente d'adapter, d'une manière aussi parfaite que possible, au piano, des fragments écrits soit pour la voix, soit pour l'orchestre. Le succès remporté par la transcription de quelques pages de Berlioz, en 1828, engagea Liszt à user des mêmes procédés vis-à-vis d'autres grandes compositions orchestrales : *Ouverture de Guillaume Tell*, de Rossini ; cinquième, sixième, septième, neuvième *symphonie*, de Beethoven (la neuvième pour deux pianos) ; *Harold en Italie*, de Berlioz ; *ouverture* de Freischütz, d'Oberon, du Jubilé, de Weber ; des Francs juges et du Roi Lear, de Berlioz ; de Tannhäuser, de Wagner, etc. Comme réduction au piano d'œuvres instrumentales, les transcriptions de Liszt sont admirables ; celle du *septuor* de Beethoven est d'entre les mieux réussies.

Les transcriptions de **mélodies** de Schubert, de Mendelssohn, de R. Franz sont également intéressantes ; le pianiste s'est visiblement efforcé de produire, au moyen du piano, un effet équivalent à celui produit par le chant, et dans la plupart des cas il a obtenu un résultat vraiment inespéré. Les transcriptions de *Widmung*, de Schumann ; du *Roi des aulnes*, de Schubert, sont de purs chefs-d'œuvre.

Les **Valses-Caprices**, d'après Schubert, peuvent se rattacher à la catégorie des transcriptions. Ce sont de charmants morceaux de piano dans lesquels l'élément purement musical l'emporte sur la préoccupation technique : Liszt s'y révèle musicien plutôt que virtuose.

Des œuvres où le génie de Liszt, tout en s'emparant d'un motif donné, crée une œuvre originale, puissante, ce sont les **Rhapsodies hongroises** qui, plongeant de profondes racines dans le sentiment national, prêtent à la musique tour à tour mélancolique et passionnée, parfois sauvage, souvent étrange des *tziganes*, une expression éminemment artistique.

Dans un curieux ouvrage : *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt a lui-même exposé la pensée maîtresse qui l'a inspiré dans la composition de cette épopée musicale. Malgré sa longueur, ce fragment demande à être cité en en-

tier parce qu'il donne le sens de cette œuvre unique en son genre en révélant le travail préliminaire qui a présidé à son élaboration. Voici le passage *in-extenso :*

Emu comme nous l'avons été depuis notre enfance par la musique des Bohémiens, familiarisé dès lors avec ses allures à nulles autres pareilles, initié petit à petit à ce secret de son sentiment vivificateur, pénétrant de plus en plus le sens de sa forme et la nécessité où elle est de garder ses excentricités pour ne pas abdiquer son caractère et ne pas perdre son individualité, nous avons été naturellement porté de très bonne heure à en approprier quelques fragments au piano, qui nous paraissait devoir rendre mieux encore que notre orchestre ses diverses étrangetés, et mieux totaliser la reproduction des passions normales que le Cygan y a insufflées. Toutefois, après avoir soumis bon nombre de fragments à ce procédé de transcription, il ne nous semblait jamais en avoir fini ; loin de voir notre intérêt décroître et s'épuiser, nous nous sentions toujours plus attiré par ce travail, toujours séduit par le plaisir de traduire sur notre instrument les éloquentes apostrophes, les lugubres épanchements, les rêveries, les effusions, les exaltations de cette muse farouche ; plus nous avancions, plus notre tâche s'augmentait indéfiniment ; nous finissions par ne plus y apercevoir de limites. Un monceau de matériaux s'élevait devant nous ; il fallut comparer, choisir, éliminer, élucider. Alors nous acquîmes la conviction que ces morceaux détachés, ces mélodies disjointes et éparses étaient les parties disséminées, émiettées, éparpillées d'un grand tout ; qu'elles se prêtaient parfaitement à la construction d'un tout harmonieux, qui renfermerait la quintessence de leurs qualités les plus marquantes, le résumé de leurs beautés les plus frappantes, et pourrait, de par les arguments que nous avons décrits au commencement, être considéré comme une sorte d'épopée nationale, — *épopée bohémienne,* — chantée dans une langue et dans une forme inusitées, comme est inusité tout ce que fait le peuple qui en est l'auteur. De ce nouveau point de vue, nous aperçûmes sans peine que les poésies qui abondent dans la musique bohémienne et s'y détachent, telles que des odes, des dithyrambes, des élégies, des ballades, des idylles, des ghazelles, des distiques, des chants martiaux, funèbres, amoureux et bachiques, pouvaient se rassembler en un corps homogène, en une œuvre complète, divisée de sorte que chaque

chant soit à la fois total et partie, susceptible d'être séparé du reste, jugé à part et indépendemment de l'ensemble, tout en demeurant lié aux autres par l'identité du sujet, l'analogie de l'inspiration et l'unité de la forme. Les fragments de musique bohémienne, que nous avions déjà fait isolément paraître, subirent un nouvel examen ; ils furent revisés, refondus, réunis à d'autres dans l'intention de former un corps d'ouvrage qui, ainsi cimenté, offre une œuvre correspondante, à peu près, à ce que nous croyons permis de considérer comme une *épopée bohémienne*.

L'épopée musicale conçue par Liszt comprend quinze numéros, dont les plus connus, les plus fréquemment joués par les pianistes appartenant à l'école lisztienne sont : la **Rhapsodie** N° 1, en Do ♯ mineur ; la **Rhapsodie** N° 2, en Do ♯ mineur (*Lassan*, *Friska*) ; la **Rhapsodie** N° 12, également en Do ♯ mineur (dédiée à J. Joachim). Ces diverses compositions présentent de sérieuses difficultés d'exécution et aussi d'interprétation ; pour en mettre en évidence le coloris puissant, le rythme vigoureux et entraînant, le charme poétique, il faut ajouter à une technique impeccable un sentiment musical très affiné et tout spécialement cette compréhension du génie de Liszt qui ne peut être acquise que par une étude approfondie et persévérante de ses œuvres.

Dans une page qui vaut la peine d'être citée, Théophile Gautier a traduit dans les termes que voici l'impression produite sur lui par l'audition des rhapsodies de Liszt : « En les écoutant, on songe aux Bohémiens, sur la bruyère de Lessen, si libres, si insouciants, si fantasques, qui rendent, de leur violon, ces airs vagues comme des chants d'oiseaux qui donnent la nostalgie de la vie errante. Rien de plus étrange, de plus capricieux, de plus romantique et de plus délicieusement fin. Il y a des motifs d'une suavité, d'une fraîcheur et d'une tendresse adorables, qui semblent les chants de nourrice du monde enfant et qui se bercent comme dans un hamac ; d'autres qui fuient brusquement comme des chevreuils à travers la forêt des trilles, des arpèges et des

appogiatures, et qu'on voit reparaître par places dans les interstices des broderies musicales[1]. »

Les compositions originales du maître de Weimar comprennent des **Morceaux de salon** : *Tarentelle de bravoure*, *Lyre et épée*, d'après C.-M. de Weber, *Cappriccio à la turca*, *Ungarischer Sturmmarsch*, *Venetia et Napoli*, des *marches*, deux *polonaises*, une *valse-impromptu*, un *galop chromatique*, les *Années de pèlerinage*, les *Soirées de Rossini*, etc.; des morceaux d'inspiration plus élevée : **Harmonies poétiques et religieuses** dont le pianiste Risler a fait connaître la sereine beauté ; des **Etudes** à l'usage des virtuoses accomplis et une **Sonate** très belle, mais très difficile à jouer.

Enfin, pour piano et orchestre, Liszt a composé, outre des arrangements de la **Polonaise** en Mi majeur de Weber, de la **Fantaisie** en Do majeur de Schubert et de fragments des **Ruines d'Athènes** de Beethoven, une **Fantaisie hongroise** et deux **Concertos** dont la valeur artistique est très discutée, mais dont l'effet sur le public est irrésistible. Tandis que Weitzmann déclare que par la noblesse et l'intérêt du contenu, par la beauté de la forme et par l'impression qu'ils produisent, les deux concertos appartiennent à ce qu'il y a de plus grandiose et puissant dans la littérature du piano, d'autres critiques affirment que ces œuvres sont, au point de vue des idées, d'une incurable pauvreté. Peut-être la note juste a-t-elle été donnée par Marmontel dans les lignes suivantes : « Dans ses deux concertos pour piano et orchestre, Liszt a certainement fait preuve de grand savoir ; à travers l'œuvre, on rencontre de belles pensées qui semblent préluder à l'éclosion d'une réelle inspiration ; mais le parti pris d'éviter tout ce qui ressemblerait à une phrase suivie et développée de chant rejette le compositeur dans ses agitations nerveuses, dans ces complications de traits parcourant le clavier à perte d'haleine, luttant de sonorité avec l'orchestre, brodant sur des harmonies quelquefois bizarres, où l'on

[1] Judith Gautier, *Le second rang du collier*, p. 257.

attend vainement une cadence parfaite. Absence de calme et de simplicité, *steeple-chase* à la difficulté, qui ne répond pas à ce qu'on pouvait attendre d'une intelligence aussi élevée ; science spéculative qui s'exerce à donner des énigmes musicales à l'interprète comme à l'auditeur [1]. »

Les compositions de Liszt pour orchestre (*Poèmes symphoniques*), ses *oratorios* (Christus, sainte Elisabeth) renferment des beautés de premier ordre.

* * *

L'influence exercée par Liszt n'a pas été moins discutée que le mérite de ses œuvres. Pour les uns, le maître de Weimar est le père de tous les massacreurs de notes qui font de l'art de jouer du piano un exercice de voltige transcendental et qui assourdissent les oreilles de leurs auditeurs par des sonorités bruyantes ; pour d'autres, il est un des plus féconds initiateurs dans le domaine de l'art musical au dix-neuvième siècle.

Chacune de ces appréciations contient une part de vérité ; il est évident que les pianistes qui n'ont retenu des leçons de Liszt que les procédés techniques à l'aide desquels on accomplit des tours de force avec une aisance surprenante, ont suivi une voie absolument destructive de tout sentiment artistique ; mais il est tout aussi évident que ceux qui ne cherchent dans la force et la souplesse du poignet, dans la tenue de la main, dominant le clavier, dans l'indépendance et l'agilité des doigts, d'un mot dans les ressources d'un mécanisme porté à son point culminant de perfectionnement qu'un moyen pour traduire avec une saisissante vérité de belles et nobles pensées, peuvent, selon la mesure des dons qu'ils ont reçus, être des prophètes de l'art à notre époque. Tout dépend de la position prise par le disciple vis-à-vis du maître. L'influence de Liszt est funeste sur ceux qui limitent leurs efforts, à l'imitation, d'ailleurs impossible, des effets de

[1] Marmontel, *Silhouettes et médaillons*, p. 302.

sonorité produits jadis par le célèbre virtuose ; elle est éminemment vivifiante sur ceux qui demeurent en contact spirituel avec le novateur dont la superbe intelligence artistique fit de Rome, Pesth, Weimar autant de foyers de vie musicale.

Agissant sur des âmes d'artistes, l'influence de Liszt a été bienfaisante ; non seulement le grand pianiste a reculé les frontières du virtuosisme au delà de tout ce que l'on peut imaginer, mais il a considérablement augmenté le fonds d'idées et de sentiments d'où l'inspiration artistique jaillit en flots abondants et limpides, il a agrandi les horizons de l'art, il a enseigné à ses nombreux et reconnaissants élèves à cultiver la musique avec amour et à considérer la carrière de l'artiste non comme un métier servile, mais comme une vocation qui ennoblit celui qui s'y livre avec un esprit libre de tout préjugé, de tout parti pris, avec la conscience claire et vive du devoir.

Sous ces divers rapports, Liszt a exercé sur le mouvement musical une action puissante et salutaire qui le met au premier rang parmi les artistes créateurs qui ont le plus contribué à l'évolution de la musique en général et de la musique de piano en particulier au temps où nous vivons.

CHAPITRE V

Le mouvement musical en Allemagne à la fin du dix-neuvième siècle.

Il nous reste à présenter une caractéristique générale du mouvement musical, spécialement au point de vue pianistique, tel qu'il s'offre à nous, non seulement en Allemagne et en France, mais aussi dans les autres régions de l'Europe, même dans quelques parties du nouveau monde.

Après avoir rappelé les noms des maîtres qui, contemporains ou successeurs de Liszt sur terre allemande, ont enrichi la littérature du piano, nous consacrerons quelques pages à l'école française et nous réunirons dans un septième et dernier chapitre tout ce qui a trait à l'Italie, à la Suisse, à la Belgique, à l'Ecole russe et à l'Ecole scandinave. Nous ajouterons à chacun de ces aperçus un catalogue succinct et par ordre alphabétique des pianistes vivants qui jouissent d'une réputation européenne à l'aurore du vingtième siècle, mais qui, n'ayant, pour la plupart, pas donné toute la mesure de leur talent, surtout au point de vue de la composition, n'appartiennent pas encore à l'histoire de la musique.

En Allemagne, une figure, celle de **RICHARD WAGNER**, plane sur le milieu et la fin du siècle passé. Cependant et malgré l'influence que ce génie, le plus grand après Beethoven, ait exercée, nous n'avons pas à nous arrêter sur la personnalité de l'auteur de **Lohengrin**, le piano étant demeuré en dehors de ses préoccupations. Nous nous bornerons donc à quelques dates, renvoyant aux publications spéciales les lecteurs désireux de s'instruire de la vie et des œuvres de R. Wagner.

L'ouvrage de M. Lavignac : *Le voyage artistique à Bayreuth* leur servira utilement de *vade-mecum.*

Né le 22 mai 1813 à Leipzig, mort à Venise le 13 février 1883, Richard Wagner eut une existence très agitée jusqu'en 1864, époque à laquelle la protection éclairée du roi Louis II de Bavière assura définitivement sa position ; désormais à l'abri de tout souci matériel, le grand compositeur put donner libre essor à son génie et réaliser les projets qu'il avait conçus d'un côté par la construction à *Bayreuth* d'un théâtre approprié à ses idées, d'un autre côté par l'engagement d'artistes de premier ordre, initiés à sa pensée et, de ce fait, capables de fournir une interprétation réellement typique de ses chefs-d'œuvre.

Après la mort de sa première femme, née Minna Planer, Wagner épousa en 1870 Cosima Liszt, femme divorcée de Hans de Bülow. Il en eut un fils, Siegfried, qui jouit actuellement d'une certaine réputation en Allemagne comme chef d'orchestre et comme compositeur. Depuis la mort de son mari, Mme Wagner n'a pas cessé de présider à l'organisation des représentations qui ont lieu chaque année au théâtre de Bayreuth, devenu le sanctuaire du wagnérisme.

Longtemps discuté, parfois avec une âpreté extraordinaire, l'auteur de **Parsifal** est aujourd'hui accepté dans le monde musical tout entier. A Paris même, où la chute du *Tannhaüser* au Grand Opéra (mars 1861) eut un grand retentissement, les œuvres du maître de Bayreuth jouissent actuellement de la faveur du public.

Poète, musicien, théoricien, Richard Wagner a exercé une influence considérable; aucune sphère de l'art musical n'a échappé à son action, mais c'est essentiellement dans le domaine de la musique dramatique que son génie novateur a porté tous ses fruits.

* * *

Parmi les contemporains de Liszt, un musicien dont la physionomie artistique commande l'admiration et le respect,

Johannes Brahms, a droit à une mention spéciale, un certain nombre de ses œuvres intéressant directement la littérature du piano.

Né le 7 mai 1833 à Hambourg, **JOHANNES BRAHMS** fut élève de Cossel, Marasen pour l'harmonie et le piano ; ses progrès sur cet instrument furent si rapides qu'à l'âge de quatorze ans il remporta de brillants succès. En 1853, ayant accompagné le violoniste Réményi dans une tournée de concerts, Brahms, se conformant aux directions de Liszt et de Joachim, joua devant Schumann, à Düsseldorf. On jugera de l'impression qu'il produisit par les lignes suivantes que SCHUMANN adressait, en octobre 1855, à un de ses amis : « Nous avons aussi (avec Joachim) en ce moment, à Düsseldorf, un jeune homme de Hambourg, nommé Johannes Brahms, d'un talent si puissant et si original, qu'il me semble dépasser de beaucoup tous les jeunes artistes de ce temps-ci. » La même année, dans un article de la *Nouvelle gazette musicale* de Leipzig, Schumann parlait de Brahms dans les termes les plus enthousiastes.

Nommé en 1854 maître de chapelle à la cour de Lippe-Detmold, Brahms composa des sonates, un scherzo, des Lieder, des variations, œuvres qui toutes révèlent une nature primesautière, une conception pleine de hardiesse, d'originalité.

Pendant quelques années, Brahms voyagea, séjournant successivement à Hambourg, à Vienne, en Suisse, à Baden-Baden pour se fixer définitivement à Vienne en 1869. Dès 1872, directeur des concerts, il déploya une grande activité dans la capitale de l'Autriche.

Brahms est mort à Vienne le 3 avril 1897. Membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, il avait reçu le diplôme de docteur en philosophie *honoris causa* et le titre glorieux de *princeps musicæ*.

* * *

Brahms est connu surtout par ses grandes compositions pour orchestre et chœurs, par ses Lieder, par ses sonates pour piano et violon.

Son **Requiem allemand** (composé en 1868) a été chanté avec un succès décisif dans la plupart des villes d'Allemagne, en Angleterre, en Amérique, à Paris (en 1875, sous la direction de Pasdeloup).

Pour le piano seul, les compositions les plus répandues de Brahms sont les **Danses hongroises** (deux cahiers, édition Peters), quatre **Chansons tziganes** (op. 112), les **Variations** sur des thèmes de Händel, de Schumann, de Paganini, sur un thème hongrois, sur un thème original. Brahms excelle dans ce genre de compositions ; dès la première variation, on a le sentiment qu'il ne se contente pas d'ajouter au motif donné des ornements plus ou moins heureusement conçus et combinés, mais que, le prenant pour point de départ de son inspiration, il le pétrit, pour ainsi dire, à nouveau, de telle sorte que chaque fragment a son caractère particulier et présente un intérêt spécial.

Brahms a composé en outre pour le piano : une **Sonate** en Do majeur (op. 1), une **Sonate** en Fa ♯ mineur (op. 2), une **Sonate** en Fa mineur (op. 5), un **Concerto** en Ré mineur (op. 15), un **Scherzo** (op. 4), des **Ballades** (op. 10), deux **Rhapsodies** (op. 79), des **Clavierstücke** (op. 118, 119), etc. La plupart des compositions de Brahms présentent quelques difficultés d'exécution dont on ne peut triompher que par une technique très développée.

* * *

Brahms a-t-il tenu toutes les promesses contenues dans ce mot de Schumann : « Brahms est le Mozart du dix-neuvième siècle ? » Peut-être est-il trop tôt pour répondre à cette question. Sept ans seulement se sont écoulés depuis la mort de l'illustre Hambourgeois et sa musique n'est pas de celle qui pénètre promptement les couches populaires. Pour apprécier les compositions de Brahms, qu'il s'agisse de la musique pour piano, de la musique de chambre, des symphonies ou des Lieder, une certaine culture artistique est nécessaire. En outre et ainsi que l'a justement fait observer M. H. Deiters,

un critique allemand très autorisé, l'auteur du *Requiem allemand* a des traits d'analogie avec Beethoven plutôt qu'avec Mozart. Il faut laisser à l'avenir le soin de fixer exactement et en pleine connaissance de cause le rôle de Brahms dans le mouvement musical contemporain ; en attendant ce jugement définitif de la postérité, on peut cependant affirmer avec M. H. Imbert que Brahms a eu pour la muse des adorations, qui ne se sont point démenties, un respect pour l'art qui n'a jamais fait dévier sa plume.

* * *

Sans s'élever à la même hauteur que Brahms, **JOACHIM RAFF** occupe cependant une place honorable dans l'histoire de la musique en général, du piano en particulier, dans le courant du dix-neuvième siècle ; pianiste distingué, compositeur fécond, ce musicien s'est essayé dans les genres les plus divers et dans tous il a créé des œuvres estimables, sinon géniales ; la littérature pianistique lui est redevable d'un nombre considérable de compositions dont quelques-unes sont de vraies perles musicales.

On fait parfois à la Suisse l'honneur de compter Raff au nombre de ses grands artistes ; c'est à tort, Raff ne tient à la Suisse que par sa naissance qui, ensuite de circonstances purement accidentelles eut lieu sur le territoire de la république helvétique.

JOACHIM RAFF est né le 27 mai 1822, à Lachen, au bord du lac de Zurich, de parents wurtembergeois. Jusqu'en 1843, il étudia la philologie, puis il se consacra entièrement à la musique. Après avoir habité Weimar où il fut en relations intimes avec Liszt, Raff se fixa à Wiesbaden, puis à Francfort où, pendant quelques années, il dirigea l'Ecole supérieure de musique dont il avait été le fondateur en 1877 et où il mourut le 24 juin 1882.

Ayant cherché le succès dans la composition plutôt que dans la virtuosité, Raff a peu voyagé et son existence ne pré-

sente guère d'épisode de nature à éveiller la curiosité du public ; ce fut une vie de long et patient labeur.

* * *

Raff a énormément écrit : des *symphonies*, dont la plus populaire a pour titre : *Im Walde* (Dans la forêt), plusieurs *opéras*, des *ouvertures*, des *quatuors*, des *trios*, des *sonates* pour piano et violon, des *morceaux de chant*, un *oratorio : Die Offenbarung*, composé en 1882, l'année même de sa mort, et qui renferme de fort belles pages ; enfin, pour le piano seul, une foule de pièces de dimensions et de portée très inégales, mais qui ont cet avantage sur les compositions de Liszt d'être plus aisément exécutables.

Weitzmann s'exprime comme suit sur les œuvres pour piano de Raff et sur leur valeur musicale :

« Parmi les morceaux de Raff qui sont pleins de grâce et de fraîcheur, il faut citer en premier lieu les **Frühlingsboten** (op. 55), en douze numéros. Le premier morceau, *Winterruhe*, nous conduit devant la cheminée d'une chambrette intime où l'on surprend la conversation aimable d'un couple heureux. Dans le second morceau, *Le printemps* apparaît avec ses messagers chanteurs, ses fleurs embaumées ; le cri plusieurs fois répété de : « Ouvrez les fenêtres ! Les cœurs en haut ! » retentit. Au N° 3, on entend un choral sérieux dans le mode dorique suivi d'une phrase mouvementée où le thème du *souhait* se présente sous la forme de *Cantus firmus*. Le N° 4, par ses rythmes alertes, comme par ses retardements, crée une *Agitation* toujours plus accentuée. Le N° 5 renferme une mélodie douce et caressante qui pousse au *Rapprochement*, tandis que le N° 6 exprime l'idée de *Conflit* et se termine par une fugue traitée avec beaucoup de vivacité. La seconde série de la même œuvre (elle comprend aussi six numéros) est écrite d'une manière très intéressante et renferme des tableaux brossés avec beaucoup d'art. On retrouve le même soin, le même amour du beau dans les collections suivantes : *Album lyrique* (op. 17), *Schweizerweisen* (op. 60),
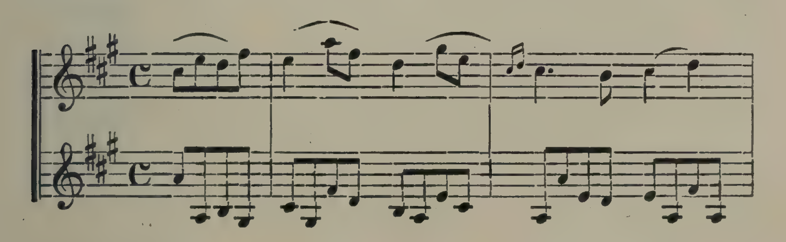
chansons populaires suisses paraphrasées avec un goût exquis; *Douze romances en forme d'Etudes* (op. 8), *Angelens letzter Tag im Kloster* (op. 27), cycle épique et lyrique de fragments pour piano.

Des *suites* composées avec une réelle distinction ont paru à Winterthur et à Leipzig.

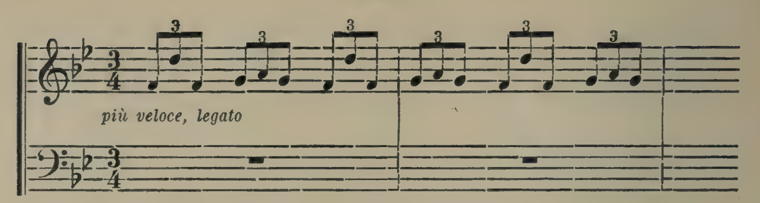
Parmi les compositions d'importance secondaire, on peut mentionner: *Scherzo* (op. 3); *Quatre galops brillants* (op. 5); *Morceaux instructifs* (fantaisies et variations brillantes, op. 6); *Impromptu* (op. 9); *Capricietto* (op. 40); *Romance* (op. 41); *Douze Clavierstücke* (op. 75) pour les petites mains; *Douze morceaux à quatre mains* (op. 82); *Trois Sonatinen* (op. 99); *Deux caprices* de concert (op. 111); *Erinnerung an Venedig* (op. 187); *Reisebilder* (op. 160), à quatre mains, dix cahiers; *Vom Rhein* (op. 134); *Am Giessbach* (op. 88); *La Gitana* (op. 110); *Polka de la Reine* (op. 95); *Orientale*, en huit cahiers (op. 175); *Chacone,* pour deux pianos (op. 150); *Rhapsodie hongroise* (op. 113); *Cinq églogues* (op. 105).

Les morceaux suivants offrent quelques difficultés d'exécution: *Hommage au néoromantisme*, grand capriccio (op. 10); *Sonate* avec fugue (op. 14); *Capriccio* (op. 64); *Claviersoli* (ballade, scherzo, métamorphoses, dédié à H. de Bülow, op. 74); *Chant de l'Ondine* (op. 83).

Si l'on veut se faire une idée assez exacte du genre de Raff sans passer en revue ses innombrables compositions, il suffira d'étudier: la *Suite en Ré* dédiée à Mme Cosima de Bülow (op. 92); la *Polonaise* en La mineur (op. 106); la *Gavotte* en La mineur (op. 125) avec sa délicieuse *Musette* en La majeur d'une forme si archaïque:



l'*Impromptu-Valse* en Si *b* majeur (op. 94) dont le début:



rappelle de loin Chopin ; la *Berceuse* en Mi *b* majeur (op. 125) ; *Abends,* douzième numéro de *Frühlingsboten* (op. 55), un morceau d'une inspiration très poétique et qui respire véritablement le calme et la paix du soir.

Excellent pianiste sans avoir été un virtuose dans l'acception habituelle de ce mot, Raff a de même été un compositeur distingué sans jamais créer des œuvres d'une puissante originalité. Se rapprochant plus que Liszt du moule classique, il a écrit pour le piano des pages charmantes que l'on jouera toujours avec plaisir, mais qui ne constituent pas un enrichissement positif de la littérature pianistique. Jamais vulgaire, parfois anodin, souvent exquis, toujours très correct, Joachim Raff occupe dans l'histoire de l'évolution musicale une place honorable ; il n'appartient pas à la catégorie des génies qui laissent derrière eux un long et lumineux sillage.

* * *

Un des meilleurs compositeurs allemands contemporains, **Max Bruch**, naquit le 6 janvier 1838 à Cologne, habita successivement Coblentz, Sondershausen, Berlin, Bonn. Ce grand artiste est connu surtout par ses concertos pour violon et orchestre, ses trios, ses quatuors, ses Lieder, ses cantates pour chœurs d'hommes et orchestres, ses symphonies, etc. Pour le piano, il a écrit une **Fantaisie** à deux pianos (op. 11), Max Bruch fait actuellement partie du sénat de l'Ecole supérieure royale de musique de Berlin.

* * *

La réputation solide de Brahms, Bruch et Raff repose sur les compositions symphoniques et sur la musique de chambre

de ces trois grands musiciens plutôt que sur leurs œuvres pour piano ; il n'en est pas de même de Hans de Bülow, élève et gendre de Liszt dont l'activité fut d'ordre exclusivement pianistique.

Né le 30 janvier 1830 à Dresde, **HANS-GUIDO DE BÜLOW** ne manifesta des dispositions musicales que depuis l'âge de neuf ans, époque à laquelle il reçut des leçons de Frédéric Wieck, le père de Clara Schumann. Plus tard, il eut presque journellement, chez ses parents, l'occasion d'entendre le pianiste Littolf, qui exerça sur lui une certaine influence. Cependant il ne songeait pas à poursuivre la carrière artistique ; c'est seulement après avoir terminé ses études de droit que, contre la volonté de son père, il prit la résolution de se consacrer définitivement à la musique ; dans cette intention, il se rendit en 1851 à Zurich, auprès de Wagner, qu'il avait connu, puis, en 1851, à Weimar où il ne tarda pas à être un des élèves les plus brillants de Liszt. Après deux années d'études, il se produisit comme virtuose à Vienne, à Berlin ; nommé professeur au Conservatoire de STERN, pianiste de cour, chevalier de l'ordre de la couronne, docteur en philosophie de l'Université de Iena, de Bülow répondant en 1864 à un appel très honorable du roi de Bavière, Louis II, se fixa à Munich où il déploya une activité artistique des plus fécondes.

Les dernières années du grand pianiste furent attristées par diverses circonstances fâcheuses : des embarras d'argent, des maux de tête persistants et par-dessus tout un divorce retentissant ; après une dizaine d'années de vie commune, Cosima DE BÜLOW abandonna le foyer qu'elle ornait des dons remarquables de sa riche intelligence pour épouser R. Wagner.

H. de Bülow est mort le 12 février 1894, au Caire, où il s'était rendu dans l'espoir de rétablir sa santé gravement ébranlée.

L'autorité artistique de H. de Bülow est fondée non pas

sur les quelques compositions pour piano qu'il a publiées, mais essentiellement sur l'art admirable, la conscience scrupuleuse avec laquelle, comme chef d'orchestre et comme pianiste, il interprétait les œuvres des grands maîtres ainsi que sur la valeur de ses travaux de pédagogie et de critique musicale.

Le rôle de Bülow en temps que pianiste a été bien caractérisé par Weitzmann dans les lignes suivantes :

« Doué d'une mémoire prodigieuse et d'une étonnante facilité d'assimilation, H. de Bülow résolut d'établir sa célébrité sur l'interprétation vivante des chefs-d'œuvre du passé et du présent. Il fut le plus merveilleux évocateur du vénérable J.-S. Bach, l'interprète le plus intelligent des dernières œuvres de Beethoven, le plus fougueux traducteur des poèmes fantastiques de Liszt. Jouant tout par cœur, H. de Bülow exécutait les œuvres des maîtres de telle sorte qu'il semblait les improviser ; il reproduisait les préludes, fugues et suites de Bach avec toute leur puissance, faisant ressortir nettement les différentes voix dont elles se composent ; il donnait à Emmanuel Bach et à Mozart leur grâce et leur fraîcheur ; il révélait la profondeur et la sublimité de Beethoven ; il captivait en jouant les poèmes pleins d'âme de Chopin, les mélodies ravissantes de Schubert.... En 1878, dans un concert qu'il organisa à Berlin, H. de Bülow joua les trente-trois variations (op. 120) et les sonates (op. 101, 106, 109, 110, 111) de Beethoven ; l'assemblée entière suivit avec un intérêt croissant l'exécution de ces compositions éminemment dramatiques. »

Dans la composition comme dans l'exécution de ses programmes, H. de Bülow s'est toujours assigné un noble but, celui, non de faire étalage de virtuosité, mais d'instruire les foules, de travailler à la culture du goût musical, de donner des chefs-d'œuvre de la littérature du piano une interprétation aussi conforme que possible de la pensée des maîtres.

La même préoccupation était au fond de l'activité de H. de

Bülow comme chef d'orchestre ; c'est à ce souci constant de la perfection dans l'expression du génie particulier de chaque compositeur qu'il faut attribuer les succès extraordinaires remportés naguère par la chapelle ducale de Saxe-Meiningen sous la direction de l'illustre pianiste.

La place occupée par H. de Bülow dans le champ spécial de la pédagogie pianistique n'est pas moins considérable. En s'arrêtant aux menus détails, on peut formuler des réserves, contester certains doigtés, désavouer certaines variantes, discuter certaines assertions (par exemple : « Aucune nécessité esthétique ou formelle ne rend obligatoire la reprise de la première partie... d'une sonate, d'un quatuor, d'une symphonie. ») Mais si l'on considère la tendance dominante dans l'œuvre pédagogique de Bülow, on est obligé de reconnaître que jamais la cause de l'art musical, dans sa conception la plus élevée n'a été défendue avec plus de savoir, de conviction et de talent.

Parmi les compositions de H. de Bülow pour piano, on peut citer : *Marche hongroise* (op. 3) ; *Rêverie fantastique* (op. 7) ; *Ballade* (op. 11) ; *Au sortir du bal* (op. 24) ; *Carnavale di Milano* (op. 21) ; *Elfenjagd ;* des *transcriptions* dans lesquelles les effets d'orchestre sont reproduits avec beaucoup de coloris. Au point de vue pédagogique, le principal ouvrage de H. de Bülow est le *commentaire* de l'œuvre pour piano de Beethoven qui lui fut demandé par l'éditeur Cotta. Commencée en 1868, cette importante publication fut achevée en 1871.

* * *

A côté des grands noms qui précèdent, il faut mentionner ceux de :
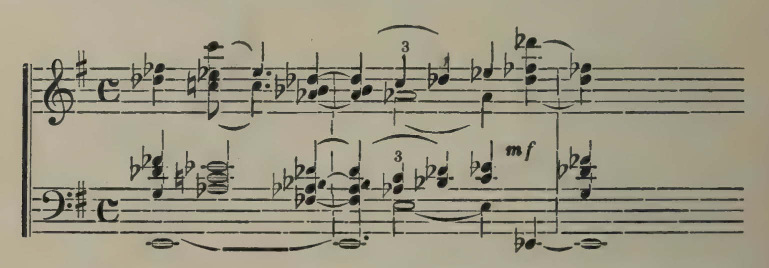
Flügel, Gustave, né en 1812 à Neuwied, dont les compositions pour piano sont remplies de pensées poétiques. On peut citer : Quatre **Fantasiestücke** (op. 17) ; **Tagfalter** (op. 14) ; **Nachtfalter** (op. 18) ; **Mondscheinbilder** (op. 40) ; des **Sonates** éditées par Breitkopf et Härtel.

Rosenhain, Jacob, né en 1813, à Mannheim. Virtuose et
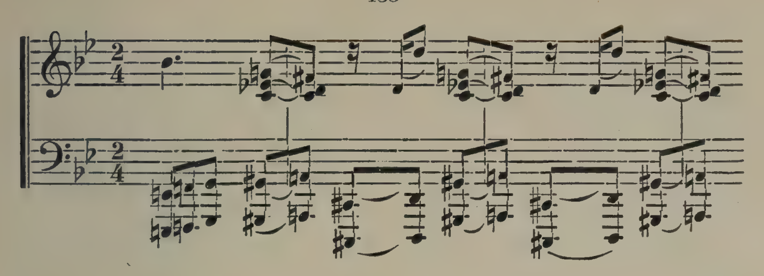
compositeur, Rosenhain se fixa dès 1837 à Paris où il remporta de brillants succès ; il a écrit pour le piano : Un **Concerto**, une **Sonate**, des **Etudes**, des **Variations** sur le Carnaval de Venise, des **Romances sans paroles**, etc. Rosenhain dont les œuvres sont aujourd'hui complètement délaissées, est mort à Baden en mars 1894.

Volkmann, Frédéric-Robert, né le 6 avril 1815 à Lommatzsch, en Saxe, s'est acquis une juste réputation comme exécutant et plus encore comme compositeur. Elève de son père, il put, dès l'âge de douze ans, le suppléer dans ses fonctions d'organiste. En 1839, il débuta dans la composition par six morceaux pour piano intitulés : *Phantasiebilder*. Volkmann, qui habita successivement Prague, Vienne, Pesth, a beaucoup écrit : des symphonies, des concertos pour piano, violoncelle, des quatuors, des trios, des chants à une ou plusieurs voix et pour le piano seul (à deux ou à quatre mains), une foule d'œuvres de valeur inégale. Quelques-unes renferment des traits de génie ; ainsi le *Buch der Lieder* (op. 17), en trois cahiers ; les *poèmes musicals* (op. 21) ; les *Ungarische Skizzen* (op. 24) et surtout *Das musikalische Bilderbuch* (op. 11) en deux cahiers.

Disciple convaincu de Schumann, le compositeur allemand **Théodore Kirchner** (né en 1824 à Neunkirchen, prés Chemnitz) a beaucoup écrit pour le piano. Quelques-unes de ses compositions ne sont pas exemptes de préciosité ; dans le passage suivant des *Grüsse an meine Freunde* (op. 5) :



l'écriture a des complications inutiles, tandis que dans celui-ci, emprunté à la même œuvre :



la pensée manque de clarté.

Dans d'autres compositions, les **Miniaturen** (op. 62), par exemple, Kirchner a de la grâce, de la simplicité, de l'humour. Quand il obéit à son inspiration spontanée et quand il ne se bat pas les flancs à la recherche de combinaisons nouvelles, ce musicien, qui fut longtemps organiste en Suisse, à Winterthour et à Zurich, peut écrire des choses exquises au nombre desquelles on étudiera avec plaisir et profit : les **Préludes** (op. 9); les **Lieder ohne Worte** (op. 13) : les **Fantasiestücke** (op. 4) ; les **Ideale** (op. 33) ; **Album** (op. 26) ; **Caprices** (op. 28) ; **Nocturnes** (op. 29) ; **Studien und Stücke** (op. 31) ; des **Valses** pour deux pianos ; une très belle adaptation au piano de *Frauenliebe* de R. Schumann, etc. Les *Lieder* de Kirchner sont très appréciés en Allemagne.

Th. Kirchner est mort à Hambourg en septembre 1903.

Bargiel, Waldemar, né en 1828, professeur de composition, successivement à Berlin, Cologne, Rotterdam, a composé une **Fantaisie** pour piano dédiée à Clara Schumann.

Rheinberger, Joseph, né le 17 mars 1839 à Baduz (principauté de Lichtenstein), mort à Munich en novembre 1901, auteur de symphonies, opéras, chœurs, d'un requiem, a composé quelques œuvres intéressantes pour le piano.

Né en 1841, à Varsovie, mort le 17 juillet 1871 à Leipzig, **Charles Tausig** n'a pu donner sa mesure ni comme compositeur ni comme pianiste. Ses « nouvelles soirées de Vienne, » d'après des valses de Strauss, ont du charme : « Avec une humeur pleine d'abandon, elles suivent les valses de Strauss qui sont à leur base et elles les ornent des plus gracieux

badinages, des passages les plus piquants, des harmonies les plus frappantes. » (Weitzmann.)

Elève d'abord de son père, Aloïs Tausig, musicien de grand mérite, puis de Liszt dès 1866, pianiste de cour à Berlin, Charles Tausig fut un brillant virtuose ; Liszt disait de lui : « Voilà un artiste qui me fera oublier. » Une mort prématurée n'a pas laissé à Tausig le temps nécessaire pour réaliser cette prophétie.

Jadassohn, Salomon, né en 1831 à Breslau, mort le 1er février 1902, à Leipzig, a écrit plusieurs ouvrages de théorie et d'esthétique dont quelques-uns ont été traduits en français. Parmi ses compositions pour piano, on peut citer : **Morceaux caractéristiques** (op. 12) ; **Barcarolle** et **Romance** (op. 15) ; **Sérénade** (op. 35), etc. Outre cela, Jadassohn a composé des symphonies, des ouvertures, des Lieder.

Scharwenka, Xavier, né en 1850, s'est acquis une juste réputation par son **Concerto** en Si bémol mineur (op. 32) et par un grand nombre de pièces diverses pour piano : danses polonaises, novelettes, divertissements, etc. **Philippe Scharwenka**, frère du précédent (né en 1847), a également parcouru une brillante carrière musicale. Aux noms qui précèdent, on peut ajouter les suivants :

De Bronsart, élève de Liszt, né en 1828 à Kœnigsberg ; son trio pour piano, violon et violoncelle porte la marque d'un musicien cultivé.

Bendel, Frantz, auteur de compositions gracieuses (*Schweizer-Bilder*, *Ballade*) et de drôleries musicales (*Deutsche Märchenbilder*) dans lesquelles le compositeur prétend imiter l'aboiement du chien, le miaulement du chat, le braiement de l'âne, le chant du coq, etc.

Kroll, Frantz, dont les compositions pour piano ont beaucoup d'attrait. Ce musicien s'est fait avantageusement connaître par la publication d'éditions revisées de musique ancienne et moderne.

* * *

Le compositeur actuellement le plus en vue en Allemagne, c'est incontestablement : **RICHARD STRAUSS**. Jeune encore bien que son bagage artistique soit déjà considérable, Richard Strauss n'appartient pas encore à l'histoire.

Il en est de même de PETER CORNELIUS, de A. BRÜCKNER, de Hugo WOLF dont la célébrité repose essentiellement sur la composition de *symphonies*, *opéras*, *Lieder* devenus promptement populaires au delà du Rhin.

On peut toutefois affirmer dès maintenant que les œuvres de Strauss marquent dans l'évolution musicale à l'aurore du vingtième siècle.

* * *

On peut rattacher au chapitre sur l'Allemagne les trois grands compositeurs tchèques dont le dernier survivant, Antoine Dvorak, vient de mourir à Prague.

Né le 2 mars 1824 à Leitomischl, mort à Prague le 12 mai 1884, **SMETANA** eut en commun avec Beethoven la perte complète de l'ouïe. Smetana a écrit de la musique de chambre, des poèmes symphoniques et quelques morceaux pour piano.

ZDENKO FIBICH, né le 21 décembre 1850 à Seborschitz est connu surtout par ses poèmes symphoniques (Othello, Zaboj et Slavoj, Toman et la Nymphe) ; on lui doit aussi quelques pièces pour piano. Fibich est mort à Prague en 1900.

Le représentant le plus autorisé de la musique tchèque au dix-neuvième siècle, **ANTOINE DVORAK** (prononcer : Dvorschak) est né le 8 septembre 1841 à Mulhausen près Kralup (cercle de Prague) ; fils d'un aubergiste de village, destiné par ses parents au métier de boucher, Dvorak étudia de bonne heure la musique ; en 1857, il se rendit à Prague où il fut engagé comme violoniste dans un théâtre. L'exécution d'une de ses œuvres en 1873 attira sur lui l'attention du monde musical. De 1892 à 1895, directeur du Conservatoire

national de New-York, le compositeur tchèque se fixa dès lors à Prague où il mourut subitement d'une attaque d'apoplexie le dimanche 1er mai 1904.

Dvorak a composé des Lieder, de la musique de chambre, des chœurs, des symphonies, des opéras, des danses slaves et pour piano seul des transcriptions de ses œuvres pour orchestre.

* * *

Nous terminons cette énumération des principaux représentants de l'Ecole allemande et bohème à notre époque par un catalogue alphabétique (forcément incomplet) de musiciens appartenant exclusivement à la littérature pianistique et dont la plupart sont actuellement vivants.

ALBERT (EUGÈNE D'), pianiste-compositeur, né le 10 avril 1864 à Glasgow, élève de Pauer, lauréat du prix Mendelssohn en 1881, causa une grande sensation à Berlin quand il s'y produisit pour la première fois en 1883. D'Albert, qui a parcouru l'Europe en tous sens, passe pour un des plus brillants virtuoses et pour un des meilleurs interprètes des maîtres à notre époque. Ses compositions pour piano (**Suite** en Ré mineur, **Concertos, Clavierstücke**) sont intéressantes.

ANSORGE (CONRAD), né en 1862, fixé à Berlin, a remporté de grands succès comme pianiste-virtuose en Allemagne et en Amérique.

BARTH (HENRI), professeur à l'Ecole supérieure royale de musique à Berlin. Né en 1847, Barth fut élève de H. de Bülow et de Bronsart.

BAUER (HAROLD), virtuose, a remporté de nombreux succès dans ses tournées artistiques en Allemagne, en France, en Belgique, etc.

BERGER (WILHELM), auteur de douze Clavierstücke introduits au Conservatoire de Raff, à Francfort.

BIEHL (ALBERT), compositeur fécond. Son op. 189, *Poetische Studien*, renferme de jolis morceaux.

BISCHOFF (Dr H.), professeur de piano à l'Ecole fondée et dirigée à Berlin par Théodore Kullak.

BRÜLL (IGNACE), compositeur, virtuose et professeur à Vienne.

Ses **concertos** en Fa majeur (op. 10) et en Do majeur (op. 24) sont très estimés.

BÜRGEL (**C.**), auteur de **Sonates,** de **Nocturnes**, de **Valses-caprices,** etc.

DORN (**A.**), virtuose et compositeur de mérite, mort en décembre 1901 à Berlin, où il était professeur à l'Ecole supérieure de musique.

EHLERT (**LOUIS**), compositeur et musicographe ; ses compositions pour piano : **Clavierstücke** à quatre mains, **Lieder und Studien** sont intéressantes. Feuilletoniste spirituel, il a publié des **Essais aus der Tonwelt**. Ehlert est né en 1825 à Kœnigsberg ; il est mort le 4 janvier 1884 à Wiesbaden.

EHRLICH (**HENRI**), virtuose, compositeur, professeur distingué, écrivain de mérite, auteur d'un **concerto hongrois** pour piano, très original.

EISNER (**BRUNO**), jeune pianiste, élève de Fischhoff à Vienne, a produit, il y a trois ans, une grande sensation lors des concours de fin d'année. Talent exceptionnel.

FAISST (**EMMANUEL**), né le 13 octobre 1823 à Esslingen, fut longtemps directeur du Conservatoire de Stuttgart qu'il avait fondé en 1857.

FISCHHOFF (**JOSEPH**), né en 1804, mort en 1857 à Baden, près Vienne, compositeur de mérite ; on lui doit en outre un *Essai sur la construction du piano*. Un musicien du même nom est actuellement un des professeurs les plus estimés du Conservatoire de Vienne. Ses **Variations et fugue** sur un thème original pour deux pianos sont une œuvre de haute valeur.

FŒRSTER (**CHARLES**), pianiste-virtuose, a remporté de brillants succès à Paris en jouant des compositions de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt, etc.

GERNSHEIM (**FRÉDÉRIC**), né en 1839 à Worms, élève de Hauptmann, Moscheles, à Leipzig, est tout à la fois virtuose, compositeur, pédagogue. Après avoir habité successivement Paris, Saarbrück, Cologne, Gernsheim s'est dès 1890 fixé à Berlin. Ses compositions sont très appréciées.

GURLITT (**CORNELIUS**) a beaucoup composé, entre autres des œuvres à tendance pédagogique. Ses « Morceaux mélodieux, » duos progressifs pour deux pianos, à quatre mains (op. 174), sont à recommander. Gurlitt est mort en 1901 à Hambourg, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

HERING (**C.**), pianiste-compositeur, à Berlin. On cite de lui :

une sérénade zigane à quatre mains, une sonate pour piano, etc.

HIRSCH (THÉODORE), auteur de morceaux faciles, à l'usage des commençants (op. 46, 47, 48).

HOLLÄNDER (ALEXIS), né le 25 février 1840 à Ratibor, a fondé une *Ecole de musique* à Berlin après avoir enseigné le piano au Conservatoire de Th. Kullak. Connu surtout par ses *Lieder*, Holländer a cependant écrit quelques morceaux pour piano. Ne pas le confondre avec **GUSTAVE HOLLÄNDER**, violoniste et directeur du Conservatoire de Stern, à Berlin.

HOPFE (J.), pianiste berlinois de talent, auteur de quelques œuvres intéressantes pour piano seul et pour piano avec instruments à cordes.

JAËLL (ALFRED), né en 1832, à Trieste, mort le 27 février 1882 à Paris, virtuose dont on admirait le jeu d'une finesse et d'une pureté merveilleuses. Jaëll, qui fut un interprète distingué de Chopin, a laissé quelques compositions pour piano, entre autres des **valses à quatre mains** éditées par sa veuve.

JENSEN (ADOLPHE), né en 1837 à Kœnigsberg, mort le 23 janvier 1879 à Baden-Baden, s'était fixé dans cette petite ville, à proximité de la Forêt-Noire, après avoir habité successivement Saint-Pétersbourg, Copenhague, Berlin, Leipzig et Dresde. Ses nombreuses compositions pour piano révèlent un tempérament éminemment poétique. Jensen cherche à charmer plus qu'à étonner. On peut citer : **Sonate** en Fa ♯ mineur (op. 25) ; **Innere Stimmen** (op. 2) ; **Fantasiestücke** (op. 7) ; **Romantische Studien** (op. 8) ; **Drei Clavierstücke** à quatre mains (op. 18) ; **Jagdscenen** (op. 15) ; **Valses-Caprices** (op. 30) ; **Lieder und Tänze** (op. 33) ; des **Etudes**, des **Idylles**, des **Nocturnes**, etc.

KLINDWORTH (CHARLES), né en 1830 à Hanovre, fut un des meilleurs élèves de Liszt. Professeur à Londres pendant vingt ans, puis à Moscou, Klindworth se fixa à Berlin où il fonda une école de piano qui, depuis 1893, a fusionné avec le Conservatoire de Scharwenka. Ce musicien est connu surtout comme virtuose et pédagogue du piano.

KREBS (MARIE), virtuose dont les concerts en Angleterre, en France, en Amérique ont été couronnés de succès. Marie Krebs est morte à Dresde en 1900.

KULLAK (FRANZ), fils et collaborateur de Théodore Kullak, à Berlin.

LANGE (GUSTAVE), compositeur ; musique de salon, fantaisies.

LEONHARD (J.-E.), pianiste et compositeur, à Dresde.

Leschetitzki (Th.), né en 1840, à Vienne, fut professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dès 1864. Leschetitzki, qui a composé pour le piano des œuvres intéressantes (**Romance**, op. 14; **Six méditations**, op. 19; **Perpetuum mobile**, op. 20; une **Etude** pour la main gauche), est maintenant attaché au Conservatoire de Vienne, dont il constitue un des principaux ornements. Parmi les élèves de Leschetitzki, on peut citer : Mme A. Essipoff, en Russie, Mme Blomfield-Zeisler, en Autriche.

Lessmann (Otto), pianiste berlinois, est surtout connu comme critique musical.

Marx-Goldschmidt (Mme), une des plus grandes pianistes contemporaines ; elle a remporté d'étourdissants succès dans ses voyages artistiques avec Sarasate.

Mehlig (Anna), de Stuttgart, pianiste de talent.

Menter-Popper (Sophie), de Munich, a brillé au premier rang des pianistes allemandes dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Cette grande artiste, dont le nom reparaît fréquemment dans la correspondance de Liszt, a longtemps habité le château de Itter, au Tyrol. Ses tournées artistiques ont été pour elle autant de glorieux triomphes.

Meyer (Léopold de), né à Vienne en 1840, fit fureur en Amérique. Ses compositions sont tombées dans l'oubli.

Mortier (de Fontaine), né en 1816 à Wisniewiec, en Wolhynie, mort le 10 mai 1883 à Londres, virtuose érudit, donna des concerts historiques dans lesquels il esquissait l'histoire du piano en commençant par les *Bergeries* de Couperin et en terminant par la *Cascade* de Pauer. Cet artiste consciencieux fut un des premiers qui eut assez de hardiesse pour jouer en public les dernières sonates de Beethoven.

Neitzel (O.), pianiste et théoricien ; professeur à Cologne.

Nicodé (J.-L.), compositeur de beaucoup de mérite. Sa **Suite** pour orchestre renferme des beautés de premier ordre. Ses **Fantasiestücke** pour piano sont appréciés des amateurs ; il en est de même de ses **Etudes de concert**. Né le 12 août 1853 à Jerezitz, Nicodé fut élève de l'Académie musicale de Kullak.

Papperitz (R.-C.), professeur au Conservatoire de Leipzig.

Paul (Oscar), pianiste-compositeur, a écrit une *Histoire du piano* et un *Dictionnaire de la musique* en deux volumes. (Leipzig, 1873).

Pruckner (Denys) ; ce pianiste, remarquable par la correc-

tion et la pureté de son jeu, a contribué pour une bonne part à la réputation du Conservatoire de Stuttgart.

RAIF (OSCAR), né le 31 juillet 1847 à La Haye, est professeur de piano à l'Académie de musique de Berlin depuis 1875 ; Oscar Raif jouit d'une réputation égale comme virtuose et comme pédagogue du piano.

REISENAUER (ALFRED), né en 1863 à Kœnigsberg, pianiste de premier ordre, fut élève de Köhler et subit fortement l'influence de Liszt qu'il connut à Rome. Reisenauer enseigna pendant un an le piano au Conservatoire de Sondershausen.

REISSMANN (AUGUSTE), compositeur et musicographe, né le 14 novembre 1825 à Frankenstein (Silésie), mort à Berlin en décembre 1903. Reissmann a beaucoup composé pour le piano, mais c'est plus encore par ses intéressantes publications (biographies de Mendelssohn, Schubert, Schumann, etc.) qu'il s'est acquis une juste réputation.

REMMERT (MARTHA), née en 1854, élève de Liszt, a été très goûtée en Allemagne et dans les différentes parties de l'Europe.

RIEMANN (HUGO), né le 18 juillet 1849, mena de front l'étude de la musique, du droit, de la philosophie, de l'histoire. Riemann est attaché à l'Université de Leipzig comme privat-docent ; ses ouvrages sur la musique (*Dictionnaire*, *Traité d'harmonie*, *Traité de contrepoint*, *Traité de l'art de phraser*, etc.) sont très répandus ; quelques-uns ont été traduits en français par M. G. Humbert, professeur à Lausanne.

ROSENTHAL (MORITZ), pianiste viennois d'une virtuosité extraordinaire, mais d'un goût musical douteux. Rosenthal, dont les succès ont été considérables, est né à Lemberg en 1862.

RUDORFF (ERNEST), né le 18 janvier 1840, élève de Bargiel, Moscheles, Reinecke, est, depuis 1869, premier maître de piano à l'Académie royale de musique de Berlin. C'est un musicien très cultivé.

RÜHLMANN (J.), professeur à Dresde, a écrit quelques ouvrages sur l'histoire de la musique.

SAUER (EMILE), né le 8 octobre 1862 à Hambourg, habite Dresde depuis 1887 ; ce pianiste distingué poursuit avec éclat la carrière de virtuose.

SCHÄFFER (JULES), né en 1823, étudia la théologie et la philosophie, puis se consacra à la musique sous l'influence de R. Franz, Mendelssohn, Schumann. Schäffer a écrit pour le piano des com-

positions (**Fantasiestücke, Fantasie-Variationen, Polonaise**, etc.) remarquables par le sentiment poétique qui les caractérise.

SCHOLTZ (BERNARD), né en 1835 à Mayence, fut professeur à Munich jusqu'en 1875, époque à laquelle, pour raison de santé, il se fixa à Dresde ; Scholtz a écrit pour le piano des œuvres particulièrement intéressantes : **Sonate** en Sol mineur ; **Geistertanz** (op. 21) ; **Traumbilder** (op. 22) ; **Humoreske** (op. 23), etc.

SCHUMANN (GEORGE), né en 1866, pianiste, directeur et compositeur de musique, habite actuellement la ville de Brême ; ses compositions révèlent une nature éminemment artistique.

SCHÜTT (EDOUARD), né le 22 octobre 1866 à Saint-Pétersbourg, étudia la musique d'abord dans sa ville natale, puis au Conservatoire de Leipzig. Son **Concerto** en Sol mineur pour piano a eu un très grand retentissement. Ses autres compositions pour le même instrument sont de valeur inégale ; on peut citer les **Poésies** (op. 55), la **Valse-Caprice** (op. 32), les **Scènes de bal** (op. 17), les **Préludes** (op. 35). Schütt habite Vienne, en Autriche.

SPINDLER (FRITZ), professeur de musique à Dresde, a composé pour le piano de jolis morceaux de salon ; le *Wellenspiel* fut naguère très à la mode.

STARK (LOUIS), pianiste de valeur, professeur au Conservatoire de Stuttgart fondé en 1856 par S. LEBERT avec le concours de quelques amis des beaux-arts. La méthode de piano LEBERT-STARK est estimée.

STAVENHAGEN (BERNHARD), né le 24 novembre 1862, élève de Rudorf à Berlin, de Liszt à Weimar, a composé deux *Concertos* pour le piano ; c'est un pianiste distingué dont le jeu est remarquable par le sentiment intime non moins que par la perfection technique.

WENZEL (E.-F.), pianiste et musicographe, a été attaché au Conservatoire de Leipzig.

WIECK (MARIE), pianiste de concert, a remporté de grands succès.

WILSING, compositeur apprécié, auteur de quatre grandes **Sonates**, d'une **Fantaisie** en Fa ♯ mineur et d'une **Humoresque** en forme de canon.

WÜLLNER (FRANZ) a dirigé le Conservatoire de Pudor à Dresde avec une grande autorité. Né le 28 janvier 1832 à Münster, il a succédé à Ferd. Hiller (mort en 1885) dans la direction du Conservatoire de Cologne et a donné une puissante impulsion artis-

tique à cet établissement. F. Wüllner est mort en septembre 1902 à Cologne.

* * *

D'autres noms mériteraient d'être cités pour l'éclat dont ils brillent dans le monde musical, mais, ni par leurs compositions, ni par leur activité, ni par la nature spéciale de leur talent, ils n'appartiennent à l'histoire du piano.

CHAPITRE VI

Le mouvement musical en France à la fin du dix-neuvième siècle.

Pendant le cours du siècle dernier, l'Ecole française a produit une belle et riche floraison de grands musiciens. La plupart ayant limité leur force de production à la musique dramatique ou symphonique: Ad. Adam, Auber, Bizet, Boïeldieu, F. David, Delibes, Halévy, Hérold, A. Thomas, E. Reyer; et parmi les contemporains: A. Bruneau, Charpentier, Chaumet, A. Coquard, Erlanger, G. Hüe, Lekeu, X. Leroux, Messager, H. Maréchal; ces musiciens, si grande et légitime que soit l'autorité dont ils jouissent, ne rentrent pas dans le cadre de nos études. Nous devons faire cependant exception pour quelques compositeurs qui, sans avoir enrichi la littérature du piano, ont exercé une influence à laquelle ceux qui écrivent spécialement pour cet instrument n'ont pu échapper; ce sont, pour ne parler que des maîtres qui, depuis plus ou moins longtemps, ont disparu de la scène de ce monde : Berlioz, Gounod, C. Franck. Après avoir brièvement esquissé leur physionomie artistique, nous consacrerons quelques lignes aux compositeurs récents qui, tout en conquérant la faveur du public par des œuvres capitales (opéras, symphonies, musique de chambre, cantates, messes, oratorios), n'ont pas dédaigné d'écrire des choses charmantes pour le piano, et nous terminerons ce chapitre, comme le précédent, par une liste alphabétique des pianistes français les plus en vogue à notre époque.

* * *

L'école romantique en France a eu pour chef incontesté Hector Berlioz. Ce musicien extraordinaire, n'ayant, de par la volonté paternelle, jamais appris à jouer du piano, n'a rien écrit pour cet instrument, mais ce fut un si puissant initiateur que nous devons au moins quelques lignes à ce génie qui, trop longtemps méconnu, est aujourd'hui l'objet d'un véritable culte dans son pays.

Né le 11 décembre 1803 à la *Côte-Saint-André* (Isère), **Hector Berlioz** vint à Paris en 1822 pour étudier la médecine, mais avec le secret espoir de se consacrer à la musique. Les années d'études furent excessivement pénibles, la famille de Berlioz ne croyant pas à sa vocation musicale et le laissant dans un abandon à peu près complet. Donnant des leçons à un franc le cachet, remplissant les fonctions de choriste dans un théâtre de second ordre, l'infortuné musicien vécut certains jours de légumes secs.

Après six années de luttes, Berlioz fut autorisé à concourir pour le prix de Rome, mais le jury déclara sa musique inexécutable, objection à laquelle il répondit victorieusement en faisant jouer à la salle du Conservatoire la musique d'*Orphée déchiré par les Bacchantes*, ainsi que les ouvertures des *Francs-Juges* et de *Wawerley*.

Prix de Rome en 1830, Berlioz habita deux ans la ville éternelle, mais sans aucun profit pour son développement artistique. On trouvera dans la correspondance de Mendelssohn de curieux détails sur la physionomie de Berlioz en Italie.

De retour à Paris en 1832, Berlioz dirigea sa *Symphonie fantastique*, puis, en 1834, *Harold en Italie*, symphonie avec solis d'alto, en 1837, un *Requiem*, en 1839, *Roméo et Juliette*, en 1840, la *Symphonie funèbre et triomphale* et l'ouverture du *Carnaval romain*.

Irrité de l'échec infligé par le public parisien à l'opéra *Benvenuto Cellini* (septembre 1838), le compositeur entreprit

dès 1840 de longs voyages à l'étranger, dont il a consigné les principaux épisodes dans ses « Mémoires. » Au cours de ce pèlerinage, Berlioz visita successivement et à diverses reprises la Belgique, l'Allemagne du nord, la Hongrie, la Bohême, l'Autriche, etc.

Un second échec, celui de la *Damnation de Faust*, œuvre considérable exécutée pour la première fois à l'Opéra comique le 6 décembre 1846, détermina le départ du maître pour la Russie où il rencontra de vives sympathies ; les triomphes remportés au bord de la Néva le consolèrent quelque peu des déceptions ressenties à Paris.

Cependant le pauvre découragé put croire un instant que l'heure de la revanche allait sonner ; en décembre 1854, l'*Enfance du Christ* obtenait un succès décisif à la salle Herz, et le 21 juin 1856, Hector Berlioz était nommé membre de l'Institut de France ; malheureusement, l'espoir fut de courte durée ; le 4 novembre 1863, les *Troyens* firent une chute dont ils ne se relevèrent jamais. Après ce douloureux événement, Berlioz vécut dans la retraite ; deux fois seulement il consentit à quitter Paris, d'abord pour diriger la *Damnation de Faust*, puis, pour répondre à une invitation de la duchesse Hélène. Au moment de partir pour Pétersbourg, une dernière épreuve, plus déchirante que toutes les précédentes, la mort d'un fils tendrement aimé, acheva de briser ses forces. De retour de Russie, Berlioz chercha vainement un dérivatif à sa douleur sur les bords de la Méditerranée, puis à Grenoble, au milieu de ses compatriotes ; le lundi 8 mars 1869, à Paris, la mort vint mettre un terme à une agonie qui durait depuis six ans et préparer l'apothéose d'un génie méconnu.

* * *

C'est en effet au lendemain de sa mort que Berlioz s'est imposé à l'admiration de ses compatriotes. « A peine le grand artiste eut-il disparu, que l'indifférence s'évanouit. Le blâme fit place à la louange ; le public revint sur son premier jugement, et, emportée par ce retour subit, la presse elle-même

rendit pleine justice au compositeur qu'elle avait, vivant, abreuvé de douleurs et de déboires[1]. »

L'œuvre de réparation qui s'est accomplie vis-à-vis de Berlioz a eu pour principaux agents MM. Deldevez, au Conservatoire de Paris, Pasdeloup aux concerts populaires et Colonne au Châtelet. Aujourd'hui, l'effort destiné à replacer l'illustre compositeur au rang qui lui appartient est achevé et si quelques réserves sont encore formulées sur telle ou telle composition du maître, le génie de Berlioz n'en est pas moins reconnu à sa véritable valeur partout où l'art musical est en honneur.

* * *

Ecrivain de mérite, sous les coups de fouet de la nécessité obligé de faire de la critique musicale pour vivre, Berlioz a écrit un nombre considérable d'articles plus tard réunis en volumes sous les titres significatifs de *Soirées d'orchestre, — A travers chants, — Les grotesques de la musique*. C'est dans le second de ces ouvrages que se trouve une admirable analyse des neuf symphonies de Beethoven. Dans sa critique, Berlioz était souvent d'une âpreté extrême, mais on y découvre aussi de véritables perles littéraires. La même observation s'applique aux « Mémoires » de Berlioz, autobiographie du compositeur écrite en un style violent, passionné, parfois aussi spirituel, humoristique, presque toujours déconcertant. Si l'on veut se faire une idée juste de la vie de Berlioz, il faut compléter la lecture des Mémoires par celle des « Lettres » que le maître adressait à ses amis, correspondance intime publiée en deux volumes par C. Gounod et Daniel Bernard.

De tous les ouvrages composés par Berlioz, le traité d'instrumentation est le plus important.

La physionomie morale de Berlioz a été dépeinte avec une rare pénétration dans les lignes suivantes de Théophile Gautier : « Personne n'eut à l'art un dévouement plus absolu et

[1] Ad. Jullien, *Hector Berlioz*, p. 45.

ne lui sacrifia plus entièrement sa vie. En ce temps d'incertitude, de scepticisme, de concessions aux autres, d'abandon de soi-même, de recherche du succès par des moyens opposés, Hector Berlioz n'écouta pas un seul instant ce lâche tentateur qui se penche, aux heures mauvaises, sur le fauteuil de l'artiste et lui souffle à l'oreille des conseils prudents. Sa foi ne reçut aucune atteinte et, même aux plus tristes jours, malgré l'indifférence, malgré la raillerie, malgré la pauvreté, jamais l'idée ne lui vint d'acheter la vogue par une mélodie vulgaire, par un pont-neuf rythmé comme une contre-danse. En dépit de tout, il resta fidèle à sa conception du beau; s'il fut un grand génie, on peut le discuter encore, — le monde est livré aux controverses, — mais nul ne penserait à nier qu'il fût un grand caractère. »

Ce jugement de l'auteur de *Mademoiselle Maupin* a reçu la sanction de la postérité.

* * *

Bien qu'il ait écrit quelques morceaux de piano, Gounod, pas plus que Berlioz, n'appartient à l'histoire de cet instrument; mais, comme Berlioz, il occupe, dans le mouvement musical en France, une place si exceptionnelle, il a exercé sur ses contemporains et sur ses successeurs immédiats une influence si décisive que son nom a droit à une place d'honneur même dans une publication traitant exclusivement de littérature pianistique.

CHARLES GOUNOD est né le 17 juin 1818 à Paris. Dans son enfance, la représentation de *Don Juan* de Mozart, à laquelle sa mère le fit assister, exerça sur son imagination une impression ineffaçable. Elève de Halévy, Lesueur et Paër, Gounod remporta en 1839 le prix de Rome. Le séjour en Italie eut pour le futur auteur de *Faust* beaucoup plus d'attrait que pour Berlioz. Son tempérament enclin au mysticisme trouvait un aliment dans les solennités de la chapelle sixtine et, plus encore, dans les prédications de Lacordaire, tandis que la présence à Rome de Fanny Hensel (la sœur de Mendels-

sohn) favorisait l'éclosion, l'épanouissement de ses goûts artistiques. La correspondance de Fanny Mendelssohn abonde en traits charmants concernant les réunions musicales qui faisaient la joie des pensionnaires de la Villa Médicis, de Gounod en particulier. Foncièrement artiste, avec cela aimable, enjouée, Fanny Mendelssohn jouait de la musique de Bach, de Beethoven, ce qui rendait Gounod, écrit-elle, « fou d'enthousiasme. » D'autre part, elle regrette son absence lors d'une excursion à la Wolckousky parce que « peu de personnes savent plus sincèrement et plus follement s'amuser que lui. »

En quittant Rome, Gounod se rendit à Vienne où il fit exécuter une messe et un requiem de sa composition. Nommé organiste à l'église des missions étrangères, à Paris, le jeune et déjà brillant artiste eut un retour de cette ferveur religieuse qui avait fait de lui un membre de l'association dite de *Jean l'Evangéliste* et qui, cette fois, faillit déterminer son entrée définitive dans les ordres. Cette crise de dévotion ne fut pas de longue durée ; en 1851, le candidat à la prêtrise se présentait à l'Opéra avec un opéra en trois actes, *Sapho*, dont la protection de Mme Viardot, qui chanta le principal rôle, ne réussit pas à assurer le succès.

Cependant la gloire ne devait pas tarder à couronner les efforts du compositeur ; en 1859, la première représentation de *Faust* fut un triomphe et, dès ce moment, le nom de Gounod jouit d'une popularité que l'on peut qualifier d'universelle. Joué sur toutes les scènes quelque peu importantes du monde entier, *Faust* a classé le compositeur au premier rang parmi les chefs incontestés de l'Ecole française dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Nommé membre de l'Académie des beaux-arts en 1866, Gounod, pendant l'année terrible, chercha un refuge à Londres ; ce fut une vraie « idylle pendant le siège, » mais une idylle qui finit assez piteusement par un procès. De retour à Paris, l'illustre musicien continua d'écrire pour l'église et le théâtre (deux puissances entre lesquelles il a toujours oscillé

et qu'il a souvent confondues) jusqu'à l'heure où, en 1893, la mort l'a brusquement terrassé en présence de sa famille et de quelques amis réunis à son domicile pour entendre un requiem de sa composition.

* * *

Outre ses opéras : *Sapho*, *La nonne sanglante*, *Le médecin malgré lui*, *Faust*, *La colombe*, *Philémon et Baucis*, *La reine de Saba*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *Polyeucte*, *Cinq-Mars*, *Jeanne d'Arc*, Gounod a laissé : des *messes*, des *symphonies*, des recueils de *mélodies*, des *oratorios* (Tobie, Mors et Vita), un *Requiem* et quelques morceaux de piano inconnus de la génération présente.

Dans ces œuvres très diverses, le compositeur révèle les mêmes qualités de style : la pureté, la limpidité en même temps que l'extrême délicatesse du contour mélodique, la simplicité des combinaisons harmoniques, la sobriété des moyens d'expression, qualités essentiellement françaises qui n'excluent pas certains apports d'au delà du Rhin, la note tendre, émue, les effusions mystiques dont on rencontre des exemples dans la musique profane aussi bien que dans la musique sacrée du maître. Au reste, Gounod paraît avoir été en possession d'une faculté d'assimilation tout à fait remarquable ; « il demanda à Bach le secret de ses harmonies simples et majestueuses, à Händel sa pompe et sa grandeur éclatante, à Schumann ses mélodies rêveuses et enivrantes, à Berlioz ses incantations fantastiques et démoniaques[1]. » Si de ce jugement peut être un peu absolu, on concluait qu'il n'y a rien de personnel dans la musique de Gounod, on s'abuserait complètement ; l'auteur de *Mireille* n'a jamais été un vulgaire imitateur et si ses compositions portent des traces d'influences étrangères, elles n'en possèdent pas moins cette saveur particulière qui est toujours le signe d'une forte individualité.

[1] Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 130.

* * *

Gounod n'a pas eu les audaces de Berlioz ; il n'en a pas non plus les incorrections. Faciles à comprendre, ses œuvres écrites dans un style d'une limpidité merveilleuse ont promptement conquis la faveur du public.

L'influence de Gounod a été considérable. « Ce grand génie, doublé d'un philosophe et d'un érudit, conservera la place qu'il a vaillamment conquise dans l'histoire de la musique française à laquelle il a fait franchir un grand pas et dont il restera une des gloires impérissables. Sa nature à la fois mystique et passionnée a ouvert à l'art des voies nouvelles, inexplorées et fécondes, largement exploitées de nos jours[1]. »

Evidemment le piano ne pouvait demeurer en dehors de l'influence générale que Gounod a exercée sur la musique au dix-neuvième siècle.

* * *

Bien que se rattachant à la Belgique par sa naissance, César Franck appartient à la France par le fait que sa carrière artistique s'est à peu près entièrement écoulée à Paris où il a laissé le souvenir d'une personnalité artistique également remarquable dans le triple domaine de la composition, de l'exécution et du professorat.

Né en 1822 à Liège, **César Franck** vint dès sa quinzième année à Paris où il suivit avec distinction les classes du Conservatoire. Professeur d'orgue dès 1872, il se renferma dans son enseignement ; aussi à sa mort (3 novembre 1890) n'était-il guère connu que de ses élèves.

Possédant toutes les qualités d'un chef d'école, César Franck a écrit des œuvres impérissables parmi lesquelles ses oratorios : Les *Béatitudes*, *Rédemption*, *Ruth*, *Rébecca* sont d'entre les meilleures ; les compositions pour orchestre, pour musique de chambre, pour chant sont aussi très appréciées.

[1] Lavignac, *La musique et les musiciens*, p. 5.

Pour le piano seul, C. Franck a écrit quelques pièces datant de sa jeunesse : **Ballade**, **Eglogue**, **Caprice**, plus trois morceaux de plus grande envergure : **Prélude, Choral et Fugue**, **Prélude, Aria et Finale**, **Aria**, et, pour deux pianos, des **Variations symphoniques**, autant d'œuvres qui, dans un cadre restreint, attestent l'élévation de pensée et la conscience artistiques de celui qui les a conçues.

M. A. Bruneau, l'auteur de l'*Attaque du moulin*, a porté sur C. Franck le jugement que voici : « Au résumé, il aborda tous les genres, à la façon des grands ancêtres, et il s'y montra également supérieur. On a dit de lui qu'il était le Jean-Sébastien Bach de notre époque. Par la beauté de l'expression, par la fermeté de la conception, par la hardiesse prodigieuse, par l'éloquence jamais interrompue, par la volonté, par la dignité, par le caractère, par le génie, en un mot, il ressemble un peu, en effet, au *Cantor* de Leipzig. Son influence a été énorme sur la génération actuelle. On ne l'a point imité, car il est inimitable, mais on a suivi ses exemples, ses préceptes et on a eu raison de le vénérer. »

C'est sous sa direction que se formèrent des musiciens de la valeur de Chabrier, Fauré, C. Benoît, Coquard, Chausson, Vincent d'Indy, Bruneau. La renommée de l'éminent compositeur qui avait fait de la France sa seconde patrie grandit de jour en jour ; à Londres, à Berlin, comme à Paris, le nom de César Franck est aujourd'hui l'objet d'une respectueuse et unanime vénération.

* * *

Avant de passer en revue les principaux compositeurs qui, dans les dernières années du dix-neuvième siècle, ont composé pour piano seul ou pour piano avec orchestre des œuvres d'une certaine importance, il faut rappeler les noms de trois pianistes jadis illustres, Alkan, Stephen Heller, Lacombe.

Le premier, **CHARLES-VALENTIN ALKAN**, né à Paris en 1813, fut élève de Zimmermann. On lui doit une série de composi-

tions pour piano dont l'originalité et la richesse d'invention sont égalées par la hardiesse des combinaisons harmoniques et des modulations ; les plus intéressantes sont : vingt-cinq **Préludes** (op. 31), douze **Etudes** (op. 17), des **Etudes de concert**, etc. Marmontel reconnaît en C.-V. Alkan un « tempérament d'artiste formé par la lecture et la méditation aux grandes traditions, mais ne relevant que de lui-même et faisant école à part. »

Le second, **STEPHEN HELLER**, est né à Pesth le 15 mai 1814, mais un séjour d'un demi-siècle en France permet de le classer parmi les pianistes français. En effet, fixé à Paris dès 1838, Stephen Heller y demeura jusqu'en 1888, année de sa mort. Compositeur délicat, ce musicien distingué a publié un nombre considérable de morceaux admirablement adaptés au piano et qui, presque tous, ont été accueillis avec beaucoup de faveur dans le monde musical. Quoiqu'il n'ait guère écrit que de la musique de salon, ce frère de Chopin, en poésie, a marqué ses compositions d'un caractère éminemment classique. Si l'inspiration est très personnelle, la forme mélodique est d'une limpidité parfaite ; Heller unit la clarté à la sobriété, le charme poétique à l'éclat du style. « *Les promenades d'un solitaire, Dans les bois,* ses *Nuits blanches*, son *Voyage autour de ma chambre* sont de véritables poèmes exquis et sobres, où l'inspiration musicale, d'une incomparable élévation, rivalise avec la poésie et la peinture de genre. Plusieurs de ces pièces sont de petits chefs-d'œuvre de sentiments variés et de caractères différents. Vibrations sonores, où toutes les cordes de l'âme donnent leur note tendre, mélancolique, émue ; décor profond où passe le monde fantastique des esprits. Grâce, énergie, tendresse, douleur, calme, désespoir, toutes les fièvres du cœur, toutes les antithèses de la passion, tous les tons qui constituent la gamme immense de nos sensations, trouvent leur écho rapide ou prolongé dans ces œuvres saisissantes, dont l'inspiration ne ne s'égare jamais et se domine elle-même, tout en planant à d'incomparables hauteurs. »

Il n'y a rien à reprendre à ce jugement de Marmontel qui peut s'appliquer à la plupart des compositions de Stephen Heller. Au nombre des plus intéressantes, il faut citer : les *Etudes préparatoires à l'art de phraser* (op. 45), l'*Art de phraser*, en deux cahiers (op. 16). Ces études, qui portent chacune un titre particulier : prélude, impromptu, canzonetta, romance, lied, esquisse, nocturne, scherzo, caprice, allemande, feuillet d'album, intermezzo, etc., constituent autant de petits tableaux d'un charme exquis. On doit mentionner en outre les *Etudes pour former au sentiment du rythme et à l'expression* (op. 47), les *Etudes progressives* (op. 46), les *Préludes* (op. 81), chez Lemoine et fils, éditeurs à Paris et Bruxelles, les *Scènes d'enfants*, les *Arabesques*, les transcriptions de Lieder de Schubert, Mendelssohn.

Comme pianiste, Stephen Heller se distinguait par la délicatesse, la finesse de son jeu. Marmontel dit de lui : « Il serre de près le clavier ; la sonorité douce, harmonieuse ne vise jamais aux effets de force, aux exagérations, mais intéresse, captive, attache par des qualités plus intimes. »

Les qualités maîtresses de Heller comme exécutant et comme compositeur lui assurent une place d'honneur dans le domaine de la pédagogie pianistique.
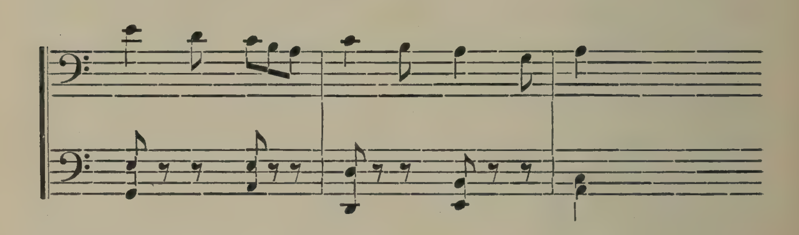
Un représentant distingué de l'école française du piano, **Louis Lacombe**, né en 1818, a écrit, pour son instrument préféré des choses remarquables au nombre desquelles on peut citer : **Etudes en octaves** (op. 40), **Choral**, étude de concert (op. 45), les **Harmonies de la nature**, deux **Nocturnes** (op. 56), etc.

* * *

Parmi les compositeurs marquants de la fin du dix-neuvième siècle, quelques-uns ont utilement contribué à augmenter le trésor des pianistes ; les uns sont morts à une époque plus ou moins récente, les autres sont encore en pleine activité. Nous les indiquons dans l'ordre alphabétique.

Né le 25 septembre 1862 à Einsisheim (Haut-Rhin), mort

à Paris en octobre 1897, **Léon Boëllmann** a composé pour le piano seul une vingtaine de morceaux qui portent tous la marque d'un esprit supérieur ; on peut citer entre autres une valse en Si *b* majeur (op. 8), une seconde *valse* également en Si *b* majeur (op. 14), un *Nocturne* (op. 36), une *Ronde française* (op. 37), composition alerte, gracieuse, originale qui a cela de particulier qu'écrite en La mineur elle ne comporte aucune note diézée. La cadence :



au premier abord déconcertante ne manque cependant ni de charme ni d'originalité.

Le **prélude et fugue** en fa ♯ mineur, dédiés à Mme Gigout et les trois **pièces** dédiées à Mme Montigny-Rémaury sont des compositions révélatrices d'un talent exceptionnel.

Boisdeffre, René (de) né le 3 avril 1838 à Vesoul. En 1864, Boisdeffre publia des recueils de *romances sans paroles* pour piano qui attirèrent sur lui l'attention du monde musical. Il a écrit en outre pour le même instrument : deux *pièces* pour piano (op. 7), Scherzo-sérénade pour deux pianos (op. 9), douze *morceaux de genre* (op. 38), des *pièces symphoniques* pour piano à quatre mains (op. 44), etc.

En 1883 l'Académie des beaux-arts a décerné à R. de Boisdeffre le prix Chartier fondé en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre.

Né à Chartres, le 13 décembre 1838, mort en mars 1873, à Paris, **Alexis Castillon** a beaucoup écrit pour le piano. Malheureusement ses compositions, très discutées du vivant de l'auteur, sont aujourd'hui presque totalement négligées.

Voici les titres des principales œuvres de Castillon pour piano :

Fugue dans le style libre (op. 2).

Première *Suite* pour piano (op. 5).

Cinq *pièces* dans le style ancien (op. 9).

Deuxième suite pour piano (op. 10).

Six *valses humoristiques* (op. 11).

Concerto avec orchestre (op. 12).

Trois *pièces* dans le style ancien.

Douze *pensées* fugitives.

Lors de la première exécution du concerto de Castillon, par Saint-Saëns, le 10 mars 1872, quelques coups de sifflet se firent entendre. Exaspéré, Saint-Saëns quitta la salle au milieu du finale, après avoir écrasé le clavier de deux formidables coups de poing.

Emmanuel Chabrier, né à Ambert en 1842, mort à Paris en 1894. Artiste modeste, Chabrier souffrit cruellement des retards apportés à la représentation de son opéra *Gwendoline*. « Un voile noir descendit sur sa raison et le chagrin le priva définitivement du bonheur de travailler ;... il subit le martyre affreux et cruel d'assister pendant de longs mois au lent naufrage de son intelligence. »

Chabrier a composé pour le piano : des *Pièces pittoresques*, des *Valses romantiques* pour deux pianos à quatre mains, une *Bourrée fantasque*, etc., compositions point banales auxquelles on peut appliquer les appréciations formulées par Kufferath sur l'ensemble de son œuvre : « Ce fut, au total, écrivait le directeur du *Guide musical* au lendemain de la mort de Chabrier, une personnalité, un cerveau original, allant par tempérament vers l'outrance, mais aussi très subtil ; ce qui fait qu'en son œuvre, d'ailleurs assez inégale, des pages d'un caractère excessif, hautes en couleur, étonnantes par la verve des rythmes et la violence des tons, se rencontrent à côté de pages d'un sentiment tendre et délicat et du faire le plus fin. »

Ernest Chausson, décédé accidentellement, a écrit pour

piano une douzaine de pièces qui présentent les mêmes qualités de style que les grandes compositions symphoniques du même compositeur.

Dubois, Théodore, né à Rosnay le 24 août 1837, a parcouru une brillante carrière ; organiste à la Madeleine, il fut professeur d'harmonie, de composition au Conservatoire de Paris dont il est actuellement le directeur. Théodore Dubois a composé pour l'église : des morceaux d'orgue, des motets, une messe des morts, des messes brèves, etc. ; pour le théâtre : des opéras, un ballet, *La Farandole,* dont le succès fut considérable ; pour orchestre : des ouvertures, des suites, une fantaisie triomphale pour orgue et orchestre ; pour chant : des chœurs, des cantates, des mélodies, et enfin pour le piano seul : une série d'œuvres charmantes parmi lesquelles on peut citer :

Suite de *valses* à quatre mains (op. 3).
Scherzo et *choral* (op. 7).
Allegro de bravoure (op. 18).
Divertissement (op. 19).
Intermezzo (op. 20).
Douze *pièces* en deux suites (op. 34).
Concert-capriccioso, avec orchestre (op. 37).
Vingt pièces (op. 54).

La musique de Dubois possède à un haut degré la clarté et la sobriété, ces deux qualités caractéristiques de l'école française dans ses manifestations les meilleures.

Fauré, Gabriel, né le 13 mai 1845, à Pamiers (Ariège), élève de l'école de musique religieuse dirigée par Niedermeyer, à Paris, organiste à Rennes, organiste à Saint-Honoré d'Eylau, à la Madeleine, à Paris, puis maître de chapelle à la Madeleine, a composé de la musique de chambre, de la musique symphonique, de la musique de chant, et pour le piano seul des *Impromptus*, des *Barcarolles*, des *Nocturnes*, des *Valses-Caprices*, œuvres qui ne sont pas exemptes d'une certaine préciosité et dont l'exécution présente de sérieuses difficultés.

La destinée de **Benjamin Godard** (né en 1849, mort en

1895, à Paris) fut d'entre les plus lamentables. Obligé, sous les coups de fouet de la nécessité, de se livrer à un travail acharné, Godard a énormément produit, mais le temps lui a manqué pour donner à son œuvre ce cachet de perfection qui seul assure le succès durable d'une composition artistique. « Rempli d'espérance au début de sa carrière, Benjamin Godard a su l'amertume horrible des rêves irréalisés, le secret chagrin des projets écroulés[1]. » Ce sont les déceptions dont l'âme sensible de cet éminent artiste fut abreuvée qui l'ont prématurément conduit à la tombe.

Benjamin Godard a composé des opéras : *Le Tasse* (1878), *Pedro de Zamaléa* (1883), *Jocelyn* (1884), *Dante*, *Jeanne d'Arc*, *Les guelfes*, *La vivandière ;* la première représentation de ce dernier opéra eut lieu peu de temps après la mort du compositeur, en 1895. Dans le domaine de la musique symphonique, il a publié une série d'œuvres intéressantes. Enfin, pour le chant, Godard a composé des mélodies qui ont du charme et, pour le piano, une foule de morceaux de valeur inégale, mais dont quelques-uns appartiennent à ce qu'il y a de mieux dans la littérature pianistique contemporaine.

Les œuvres de Godard pour piano seul les plus connues sont les suivantes :

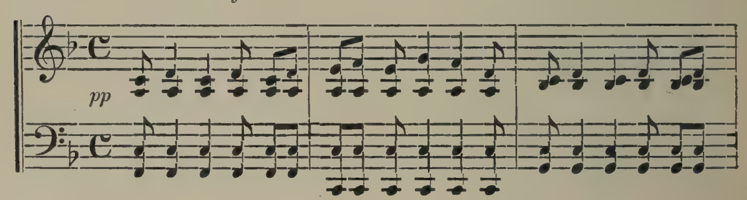
Duo symphonique pour deux pianos.
Sonate fantastique (op. 63).
Scènes italiennes (op. 126).
Mazurkas (op. 54).
Marche héroïque (op. 122).
Lanterne magique (op. 50).
Danses anciennes et modernes (op. 103).
Impressions de campagne (op. 123).
Nocturne en Fa majeur (op. 68).
Barcarolle en Si b majeur (op. 105).
Scènes poétiques à quatre mains (op. 46).
Valses (valse chromatique).

L'ouvrage le plus achevé de Godard pour le piano est un recueil en deux livres (op. 42 et 107) de vingt-quatre **études**

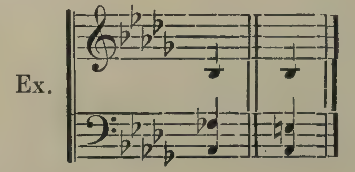
[1] A. Bruneau, *La musique française*, p. 112.

artistiques. Plus aisément exécutables que les études de Liszt, Chopin, Rübinstein, les études de Godard se distinguent par un heureux mélange de force et de légèreté, de grâce et d'humour, de mélancolie rêveuse et d'enjouement ; elles sont éminemment propres à développer le sentiment poétique chez l'exécutant. En outre, Godard a des mouvements rythmiques, des combinaisons harmoniques, des modulations dont l'originalité frappe agréablement l'oreille.
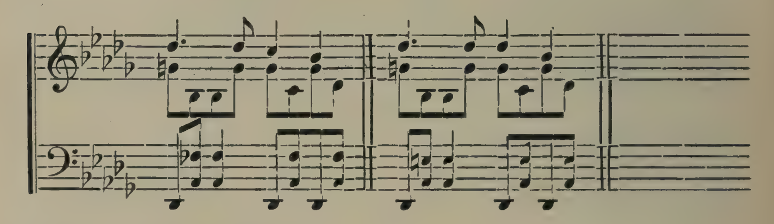
C'est ainsi que dans le N° 18, *L'attente*, le compositeur adopte le rythme que voici :



Le N° 16, *Avant le départ*, d'une sonorité particulièrement riche, renferme des accords qui, pris isolément, sont désagréables :

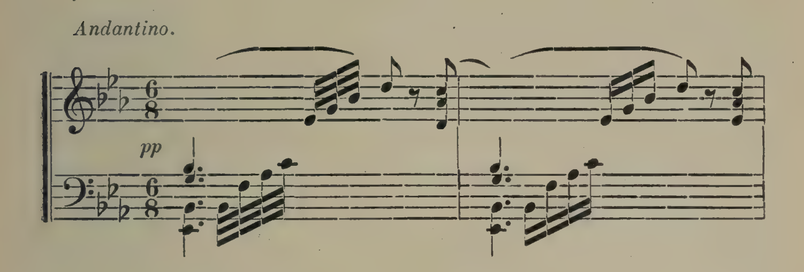


mais qui, à leur place,



font un excellent effet.

Rien de plus gracieux que les traits en arpèges du N° 10, *Fantaisie :*



Les N°s 8, *Lied* en La mineur, et 11, *Romance* en La *b* majeur, sont proche parents des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn. Le N° 1, *Cavalier fantastique*, est un allegro de bravoure très entraînant, tandis que le N° 22, *Des ailes*, dédié à Mme Clotilde Kleeberg, est une poétique composition dans laquelle l'auteur semble avoir voulu symboliser le frémissement de l'âme prenant son essor vers des régions éthérées.

Il n'est pas possible de tout citer ; ce que l'on peut dire d'une manière générale, c'est que les études de Godard contribueront à affiner le sens musical des pianistes qui les étudieront avec le soin et la conscience artistique dont elles sont dignes.

L'auteur de la charmante cantate *Le printemps,* **THÉODORE GOUVY**, né le 22 juillet 1822, à Gaffontaine près Saarbrück, a écrit quelques morceaux pour piano, mais il est connu surtout pour sa musique de chambre, ses symphonies, son requiem et son stabat. Gouvy est un compositeur estimable dans l'œuvre de qui l'on surprend aisément l'influence de Mendelssohn. Son opéra *Le Cid,* composé en 1863, n'a jamais affronté les feux de la rampe.

HOLMÈS, AUGUSTA, d'origine irlandaise, mais née à Paris et naturalisée française (en 1879), est une des apparitions les plus lumineuses dans le ciel artistique de notre époque. Pianiste, cantatrice, poète, compositeur, Augusta Holmès est connue surtout par ses compositions pour grand orchestre,

pour orchestre avec chœur, *Lutèce*, les *Argonautes*, *Irlande*, *Pologne*, *Héro et Léandre*, *Ludus pro patria*, *Ode triomphale*, *Hymne à la paix*, etc. H. Imbert a dépeint la physionomie morale de cette excellente musicienne dans les termes que voici : « Le talent d'Augusta Holmès est absolument viril ; on ne rencontre dans aucune de ses œuvres les mièvreries qui, le plus souvent, sont le défaut de tout talent féminin. Chez elle, la hauteur de la pensée et la noblesse du sentiment viennent en première ligne. Elle a le culte du beau et sa muse n'a jamais chanté que des sujets dignes de l'être ; elle possède l'imperturbable volonté, cette faculté maîtresse que dénotent bien les lignes très arrêtées de son visage. »

Connue aussi sous le pseudonyme de Hermann Zenta, la grande musicienne que fut Augusta Holmès est morte à Paris le 28 janvier 1903.

VINCENT D'INDY, né le 27 mars 1852 à Paris, commença l'étude du piano à l'âge de neuf ans ; de 1862 à 1865 élève de L. Diémer, il fit de grands et rapides progrès. L'œuvre capitale de ce jeune compositeur est sa *Trilogie de Wallenstein*. Vincent d'Indy a écrit pour le piano : quatre *pièces* (op. 16), trois *valses* (op. 17), un *nocturne* en Sol bémol.

Hugues Imbert fait observer que le « charme » est ce qui manque le plus aux œuvres de Vincent d'Indy qui semble croire que « la beauté ne peut exister qu'à la condition d'être rude et énigmatique. »

L'auteur du *Roi d'Ys*, **EDOUARD LALO**, a peu écrit pour le piano ; cependant son *Concerto* joué par L. Diémer a eu un grand succès. D'autre part, les morceaux pour piano et violon, piano et violoncelle sont intéressants. « Chez Lalo, dit M. A. Bruneau, tout est distinction, mesure, tact, ordre et précision. » Né en 1830 à Lille, Ed. Lalo est mort à Paris en 1892.

Un musicien trop peu connu, **CHARLES LEFEBVRE**, né le 19 juin 1843 à Paris, est l'auteur de compositions pour piano qui sont « gracieuses » plutôt que « puissantes. » On a comparé la musique de Lefebvre à un joli pastel. La compa-

raison paraît s'appliquer à ses œuvres pour orchestre aussi bien qu'à celles pour piano.

Massenet, Jules-Emile-Frédéric, né le 12 mai 1842, à Montaud (Loire), est l'un des compositeurs les plus féconds et en même temps les plus délicats, les plus enivrants de notre époque, mais, sauf erreur, il n'a rien écrit spécialement pour le piano. C'est dans l'opéra et dans le drame religieux que Massenet excelle, apportant les mêmes tendresses dans l'expression de l'amour profane que dans l'expression de l'amour divin. *Manon, Werther, Thaïs, Marie-Magdeleine, Eve, La vierge* ont tour à tour et à titre égal consacré sa gloire. On a spirituellement caractérisé le génie de l'auteur d'*Hérodiade* en ces mots charmants : « Massenet, c'est un fleuriste ; il a de jolies roses chez lui ; il sait bien faire les bouquets. »

Né le 9 octobre 1835, à Paris, **Camille Saint-Saëns** est actuellement le représentant le plus autorisé de l'*Ecole française;* il en est le chef. Le moment n'est pas encore venu d'écrire la biographie de ce grand musicien qui s'est essayé dans tous les genres et qui, dans tous, a produit des œuvres distinguées ; il est cependant bon de rappeler quelques dates.

Saint-Saëns commença l'étude du piano à l'âge de trois ans et, à sept ans, il était élève de Stamaty et de Maleden.

Organiste à Saint-Merry dès 1852, à la Madeleine dès 1858, Saint-Saëns fut en 1861 nommé professeur de piano à l'Ecole Niedermeyer.

En 1867, sa cantate : *Les noces de Prométhée*, écrite pour l'inauguration de l'exposition universelle, fut accueillie avec un enthousiasme général.

Après la guerre franco-allemande, le jeune et déjà célèbre musicien-compositeur fit de nombreuses tournées artistiques qui popularisèrent son nom d'une extrémité de l'Europe à l'autre. C. Saint-Saëns est le premier organiste et l'un des premiers pianistes de notre époque.

Actuellement fixé à Paris, l'éminent artiste consacre le

meilleur de son temps à la composition et, en dépit des années qui passent, ses œuvres les plus récentes ne portent aucune trace de lassitude.

Des opéras, des symphonies, des poèmes symphoniques (*Phaëton, Le rouet d'Omphale, La danse macabre*), de la musique de chambre, des oratorios, des cantates, des Lieder sans parler de quelques ouvrages de critique musicale assurent à C. Saint-Saëns le premier rang parmi les musiciens français à l'aurore du vingtième siècle.

Pour le piano, Saint-Saëns a composé des **concertos** dont le second, en Sol mineur, est promptement devenu classique, des **mazurkas**, une **polonaise** (op. 77), un **scherzo** (op. 87), un **caprice arabe** (op. 96), ces trois morceaux pour deux pianos, les *Cloches du soir*, un *Album* pour piano (op. 72) et surtout d'admirables transcriptions d'œuvres de Bach ainsi que de ses propres compositions pour grand orchestre.

Dans une étude où la critique a des sévérités excessives, M. H. Imbert convient que « Saint-Saëns aura été un des éducateurs de la génération qui vient. » Nous pensons que l'avenir confirmera ce pronostic.

* * *

Voici maintenant une simple nomenclature également par ordre alphabétique, des principaux maîtres français du piano à la fin du dix-neuvième et au commencement du vingtième siècle.

AUBERT, LOUIS, a composé une *Suite* pour deux pianos ; trois *Esquisses* pour piano, à deux mains ; compositions originales et intéressantes.

BAILET, ADELINE (Mlle), jeune artiste de grand talent, s'est produite à Paris et à Berlin avec beaucoup de succès.

BÉRIOT, CHARLES (DE), pianiste-compositeur, auteur d'une intéressante *sonate* à deux pianos.

BERNARD, EDOUARD, jeune pianiste dont le jeu se distingue par la grâce et la souplesse.

BLANCARD, JANE (Mlle), premier prix du Conservatoire de Paris en 1899, à l'âge de quatorze ans. Cette excellente pianiste

a remporté de brillants succès à Bruxelles par une interprétation très personnelle des œuvres de Schumann, Chopin, Pugno, Rachmaninoff, Moszkowsky ; en mars 1901, elle a provoqué un enthousiasme général en exécutant le *Concertstück* de Weber au concert Colonne, à Paris. A la même époque, Mlle Blancard s'est fait entendre sur le piano double avec Mlle Magdeleine Boucherit. Dès lors la réputation de cette artiste a suivi une marche constamment ascendante.

BONHEUR, MARGUERITE (Mme), pianiste dont on loue la virtuosité, le charme et la délicatesse.

BOUCHERIT, MAGDELEINE (Mlle), pianiste dont le jeu est remarquable de netteté, de précision, de finesse.

Le frère de cette artiste, M. Jules Boucherit, joue du violon, tandis que sa belle-sœur, Mme Boucherit, née Larronde, joue du violoncelle.

BOURGEOIS, EMILE, compose de la musique de salon. A noter : *Feu-follet*, *Caprice* (op. 20), *Valse-caprice* (op. 22).

BOUTET DE MONVAL (Mme), musicienne de valeur connue surtout par les qualités robustes de son talent.

BREITNER M., pianiste remarquablement doué, créateur de la société philharmonique à Paris.

CHAIGNEAU, Thérèse et ses sœurs Suzanne et Marguerite constituent un trio artistique tout à fait distingué. Filles d'un peintre de talent, ces trois musiciennes (pianiste, violoniste, violoncelliste) interprètent avec une égale supériorité les œuvres des maîtres anciens et modernes.

CHAMINADE, CÉCILE, compositeur d'une rare fécondité et de certaine envergure. Mme Chaminade a écrit des œuvres symphoniques pour grand orchestre, de la musique de chambre, des Lieder et, pour le piano seul, une foule de compositions de valeur inégale au nombre desquelles on peut citer :

Sérénade en Ré majeur (op. 29).
Lolita, caprice espagnol (op. 54).
Mazurka suédoise en La mineur.
La Moresca, caprice espagnol (op. 87).
Valse-caprice en Ré bémol majeur (op. 33).

Des transcriptions pour deux pianos (à quatre mains) de fragments pour orchestre (*Pas des cymbales*, *Callirhoë*, etc).

Un *intermezzo* à deux pianos, en Si *b* majeur, concentre heureusement les diverses qualités de style qui distinguent Mme Chaminade, cette aimable artiste qui, à défaut de génie, possède un

merveilleux talent. Bien qu'elle ait parfois de hautes visées, Cécile Chaminade excelle surtout dans la musique de salon.

CORTOT, ALFRED, pianiste ; ses concerts en France, en Belgique ont eu un réel succès ; on parle avec éloges de la technique de ce jeune virtuose.

COUCHÉ, WILHELMINE, s'est fait une spécialité dans l'interprétation de pièces anciennes (de Rameau, Scarlatti, Daquin, Couperin, Bach) qu'elle joue sur un clavecin reconstitué par la maison Erard.

DAMCKE, B., compositeur peu connu ; quelques-unes de ses œuvres pour piano mériteraient cependant d'échapper à l'oubli.

DEBUSSY, CLAUDE, l'auteur très fêté de *Pelléas et Mélisande*, a publié pour piano seul et sous le titre général : **Estampes**, un recueil de trois morceaux (*Pagodes, La soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie*) ; c'est l'œuvre d'un ciseleur qui, pour peindre avec les sons, trouve des formules nouvelles, ingénieuses. Ainsi qu'on l'a fait observer, Debussy réussit à exprimer des nuances de plus en plus fines de la vie.

DELABORDE, E.-M. Cet excellent pianiste a composé des morceaux à tendance pédagogique ; ses **petits préludes** destinés à servir d'études pour la lecture musicale sont très estimés.

DELAFOSSE, brillant virtuose ; ses tournées artistiques ont été fructueuses, mais ses essais de composition n'ont eu qu'un succès d'estime.

DELAHAYE, L., jeune compositeur dont les œuvres se sont promptement répandues dans le monde musical.

DELIOUX, pianiste-compositeur de mérite, connu surtout par ses intelligentes transcriptions de fragments des grands maîtres.

DESESTRE (Mme). Virtuose de grand talent et musicienne de tempérament, Mme Desestre porte à un haut point l'art de faire chanter le piano.

DIÉMER, LOUIS, né à Paris le 14 février 1843, professeur au Conservatoire de Paris depuis 1887, a formé un nombre considérable de pianistes distingués. « C'est, dit M. H. Imbert, un virtuose de race, un admirable lecteur, un styliste hors pair ;... la sûreté, l'égalité du trait, le respect des traditions classiques ont fait de lui le merveilleux interprète des pages des vieux maîtres. »

Diémer a composé de la musique de chambre, des mélodies, deux **concertos** pour piano avec orchestre et pour piano seul une trentaine de compositions où se révèle l'artiste intelligent et con-

sciencieux. Une édition des pièces de clavecin de François Couperin revisées par Diémer est en voie de publication.

DUCAS, PAUL, un des hommes d'avenir de la France musicale. Sa **sonate** en Mi bémol mineur, dédiée à M. Saint-Saëns, indique un tempérament artistique très développé. Difficile à exécuter, cette œuvre, à laquelle on pourrait reprocher sa prolixité (elle n'a pas moins de cinquante-cinq pages) ainsi que certaine recherche dans les combinaisons harmoniques constitue cependant un vailiant et sérieux effort. Plus récemment, P. Ducas a composé des **Variations sur un thème de Rameau.** Son opéra, *L'apprenti sorcier*, l'a classé parmi les meilleurs compositeurs de notre temps.

DURAND, AUGUSTE, compose de la musique de salon. Sa première valse en Mi bémol majeur, sans prétention, ne manque pas de charme.

DUVERNOY, J.-B., a publié une **Ecole du mécanisme** en quinze *Etudes*. Son homonyme, Antoine Duvernoy est également un bon représentant de l'Ecole française contemporaine de piano.

EGGERMONT, HENRIETTE (Mlle), pianiste dont on vante le jeu souple et viril, la technique impeccable, l'interprétation intelligente des chefs-d'œuvre des grands compositeurs.

EYMYEU, HENRI, auteur d'*Etudes* et *Biographies musicales,* a composé un **andante** avec variations pour deux pianos (op. 45).

FISSOT, HENRI-ALEXIS, né le 24 octobre 1843 à Airaines (Somme), mort le 29 janvier 1896 à Paris, fut, pendant plusieurs années, professeur au Conservatoire de Paris. Ses douze *Etudes* (op. 3) sont remarquables.

FULCRAN, CLÉMENCE (Mme), musicienne et virtuose de haute valeur ; on a en particulier relevé l'intelligence avec laquelle cette pianiste interprétait la musique de Beethoven.

GÉDALGE, ANDRÉ, auteur d'un concerto pour piano et orchestre dont Bruneau dit que c'est un ouvrage « sérieusement, solidement bâti et des plus curieux. »

GODEFROID, FÉLIX, a écrit de la musique de salon ; le *Réveil des fées* (op. 38) a eu naguère une certaine vogue.

JAËLL, MARIE (Mme, née Trautmann), originaire de Wissembourg (Alsace), fit une première tournée artistique à l'âge de douze ans. Après avoir terminé ses études à Paris, sous la direction de Herz, elle visita de nouveau la France, la Suisse, l'Allemagne, conquérant le public par la vigueur de son talent. Depuis son mariage avec Alf. Jaëll, l'éminente pianiste a toujours habité Paris où elle a donné des concerts dans lesquels elle jouait toutes

les œuvres pour piano des maîtres anciens et modernes (Beethoven, Liszt).

Maniant aisément la plume, Mme Jaëll a publié trois volumes de pédagogie pianistique sous le titre général de : *Le toucher*, et un ouvrage rempli d'idées suggestives sur *La musique et la psychophysiologie.* (Paris, Alcan, 1896.)

JAUDOIN, GABRIEL, brillant élève de L. Diémer. Ses débuts à la salle Erard ont été couronnés de succès. On parle avec éloges de sa technique impeccable, de la parfaite égalité de son toucher, de la sonorité puissante de son jeu.

KETTERER, EUGÈNE, pianiste-compositeur ; sa musique de salon (*Valse de concert*, op. 73) ne manque pas d'attrait.

KLEEBERG, CLOTILDE. De nombreuses tournées artistiques ont conféré une popularité de bon aloi au nom de cette aimable artiste qui traduit avec la même conscience, la même autorité, le même talent, la pensée des maîtres les plus divers, depuis Bach jusqu'à Saint-Saëns. Mme Kleeberg, qui est née le 27 juin 1866 à Paris, a épousé M. Samuel, un artiste belge qui jouit d'une solide réputation auprès de ses compatriotes. Le critique musical H. Imbert a caractérisé le talent de l'éminente pianiste dans les termes que voici : « Tous les dons qui constituent une virtuose et une musicienne remarquable, Mme Clotilde Kleeberg les possède ; mécanisme parfait, pureté dans le style, grâce, finesse, fraîcheur dans l'expression, facilité prodigieuse dans l'exécution des traits les plus ardus, mémoire extraordinaire, verve endiablée. D'une intelligence rare, elle a surtout à son actif une qualité précieuse, celle d'interpréter chaque maître avec le style qui convient à son œuvre. Voyez-la inclinée légèrement sur le clavier avec un laisser-aller charmant ; elle suit la pensée de l'auteur ; elle cause pour ainsi dire avec lui. Et ce sont des nuances exquises, passant du *forte* le plus énergique au *piano* le plus discret, des sous-entendus délicieux, qui font venir en pleine lumière les compositions des maîtres [1]. »

LACK, THÉODORE, auteur d'une foule d'œuvrettes pour piano : *Chanson napolitaine* (op. 110), *Sorrentina* (op. 96), *Ariette-Valse* (op. 187), *Caprice-Tarentelle* (op. 190), etc.

LACOMBE, PAUL, né le 11 juillet 1838 à Carcassone. Cet artiste hors ligne est peu connu, ce qui tient essentiellement au fait qu'il habite la province et qu'il n'a jamais recherché les bruyants

[1] H. Imbert, *Médaillons contemporains*, p. 324.

triomphes. Compositeur sérieux, P. Lacombe a écrit pour orchestre des ouvertures, des suites, des symphonies; pour le chant des Lieder; pour le piano une centaine de morceaux à deux ou à quatre mains parmi lesquels on peut citer : *Cinq morceaux caractéristiques* (op. 7), *Première suite pour piano* (op. 15), *Arabesques* (op. 16), *Etudes en forme de variations* (op. 18), *Esquisses et souvenirs* (op. 28), *Nocturne et valse lente* (op. 36), *Aubade printanière* (op. 37), *Promenade sous bois* (op. 54), *Toccatina* (op. 85) et à quatre mains : Quatre *pièces* (op. 9), *valses* (op. 25) et autres morceaux écrits primitivement à deux mains. En outre quelques-unes des œuvres pour piano existent aussi pour orchestre.

LAUNAY (G. DE), élève de Diémer, a joué supérieurement le cinquième concerto de Saint-Saëns dans ses concerts à Paris.

LAVIGNAC, ALBERT, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, a écrit pour le piano quelques compositions intéressantes : *sonatines*, *transcriptions*. A. Lavignac, qui est très bien informé de tout ce qui appartient au domaine de la musique, a publié deux précieux volumes : *La musique et les musiciens* et *Le voyage artistique à Bayreuth*. Ornés de nombreuses illustrations, ces deux ouvrages sont une mine inépuisable de renseignements pour les amateurs de musique, en particulier pour les pèlerins désireux de visiter la cité sainte du wagnérisme. Un traité sur l'*Education musicale* du même auteur a paru récemment.

LE BEAU, ALFRED, s'est fait connaître avantageusement par des transcriptions et par des compositions originales d'un réel mérite.

LECOUPPEY, FÉLIX, pianiste théoricien dont les ouvrages ont une valeur inappréciable au point de vue de la pédagogie musicale. Outre un traité sur l'*Enseignement du piano* (Paris, Hachette), Lecouppey a publié, sous le titre de *L'art du piano*, un recueil de cinquante morceaux d'étude empruntés aux meilleurs maîtres. L'*Introduction à l'art du piano* comprend trente morceaux avec commentaire explicatif. Les *Matinées musicales* enfin renferment douze morceaux de salon également empruntés aux œuvres des maîtres.

LENEPVEU, C.-F., excellent musicien ; a composé de la musique de chambre dont il a transcrit des fragments pour piano.

LÉVY, LAZARE, élève de Diémer ; bien qu'il soit jeune encore, on reconnaît chez lui une fine et puissante nature d'artiste.

MALAN-GUÉROULT, compositeur peu répandu ; ses deux morceaux à deux pianos (op. 16) sont cependant agréables à jouer.

MARMONTEL, ANTOINE-FRANÇOIS, né en 1816, à Paris, professeur au Conservatoire de Paris dès 1844, chevalier de la légion d'honneur, officier d'académie, etc., est le père spirituel de l'immense majorité des grands pianistes français contemporains. On pourrait presque dire que sa postérité artistique, comme celle d'Abraham, le père des croyants, est aussi nombreuse que le sable de la mer. Nul n'a plus contribué que Marmontel à conserver les traditions classiques d'un jeu pur, parfaitement correct, en même temps qu'élégant et coloré.

Marmontel a publié quelques ouvrages bien pensés et bien écrits : *Eléments d'esthétique musicale*, *Histoire du piano*, *Les pianistes célèbres*, *Silhouettes et médaillons*. Ces divers ouvrages constituent autant de contributions très utiles à l'histoire de l'art ; on ne les lira jamais sans profit.

MARMONTEL, ANTONIN, fils du précédent, marche d'un pas ferme dans la voie royale où son vénéré père l'a précédé.

MARTIN, JOSÉPHINE, cette gracieuse pianiste, qui jouait avec une extrême délicatesse et qui écrivait des choses charmantes, ne saurait être laissée dans l'ombre. Elle a été dépassée mais n'en a pas moins, en son temps, brillé d'un vif éclat. Joséphine Martin est morte à Paris en septembre 1902, à l'âge de quatre-vingts ans.

MASSART, AGLAÉ (Mme, née Masson), femme du violoniste Lambert Massart, enseigna le piano avec éclat au Conservatoire de Paris, de 1875 à 1887.

MONTIGNY-RÉMAURY (Mme), pianiste distinguée, a remporté de grands succès, en particulier dans ses concerts avec le violoniste Léonard.

NUX (DE LA), pianiste-compositeur, a joui naguère d'une certaine célébrité. Eschmann cite de lui : *Trois pièces* et un *Air de ballet*.

PANTHÈS, MARIE (Mme), une des plus brillantes pianistes contemporaines ; ses concerts font sensation.

PESSARD, EMILE, compositeur de mérite ; à noter parmi ses œuvres pour piano : *Les noces d'or*, *scène villageoise* (op. 15), vingt-cinq *pièces* dont Gounod parle en termes élogieux.

PHILIPP, ISIDORE, organiste et pianiste-virtuose, a remporté de grands succès par une interprétation géniale d'un concerto de Rimsky-Korsakoff, d'une suite de P. Lacombe et de compositions de Widor. Né à Pesth en 1863, naturalisé français, I. Phi-

lipp a publié quelques ouvrages d'enseignement, des transcriptions et un petit nombre de compositions originales pour piano.

PIERNÉ, G., un des compositeurs les plus en vogue à notre époque ; il a abordé des genres très divers et dans tous il a écrit des œuvres qui, si elles manquent de profondeur, ont au moins l'avantage de chatouiller agréablement les oreilles de l'auditeur. Pierné a adapté au piano quelques-unes de ses compositions pour orchestre : ainsi la *Tarentelle* de la Suite en Ré mineur (op. 1).

PLANTÉ, FRANCIS, un des plus grands pianistes de l'Ecole française. Né en 1839, F. Planté fut élève de Marmontel père. Après de brillantes et fructueuses tournées, Planté, qui joint à une technique étonnante l'exubérance d'un tempérament méridional, vécut pendant près de vingt ans dans une retraite à peu près complète. Ce prodigieux charmeur, qui commente lui-même les œuvres qu'il interprète, a reparu en 1902 sur le théâtre de ses anciens triomphes et a retrouvé les mêmes succès qu'au temps de sa jeunesse.

PUGNO, RAOUL, d'origine italienne, mais élevé à Paris, où il est né le 23 juin 1852.

Après avoir fait de brillantes études à l'école Niedermeyer, puis au Conservatoire, ce pianiste, le plus grand peut-être de notre époque, partagea son temps entre l'enseignement, la composition et les tournées artistiques. Les triomphes de cet incomparable artiste dans l'ancien et dans le nouveau monde ne se comptent plus ; à Paris, ses séances avec Ysaïe ont produit une sensation considérable. Chez Pugno, « la sonorité est onctueuse ; le charme, dans les thèmes de douceur, d'expression intense, est enveloppant ; la puissance dans les passages de force, atteint l'apogée[1]. »

R. Pugno n'est pas seulement un virtuose accompli, c'est aussi un musicien de haute culture qui a composé un oratorio (*La résurrection de Lazare*), des opéras-bouffes, de la musique de ballet, des mélodies et, pour le piano, un concerto avec orchestre, plus une trentaine de morceaux parmi lesquels une *Grande sonate*, des *Mazurkas*, des *Valses*, un *Impromptu*, etc.

REDON, ERNEST, compositeur ditingué ; ses pièces pour piano : *Gigue américaine* en Ré majeur, *Chanson des blés* en Sol majeur (op. 24), *Chants créoles* (op. 35), *Hommage à Schumann* ont beaucoup de grâce et de finesse.

[1] H. Imbert, *Médaillons contemporains*, p. 362.

RENAUD DE VILBAC, pianiste-compositeur qui fit naguère les délices des pensionnats de jeunes filles par ses transcriptions d'opéras pour piano à quatre mains.

REY-GAUFRÈS (Mme), pianiste très consciencieuse. Cette artiste sait donner à chacune des œuvres qu'elle interprète le style qui lui convient. On vante sa technique toujours parfaite, son phrasé toujours délicat.

SELVA, BLANCHE (Mlle) ; très jeune encore, cette excellente pianiste a déjà fourni une fort belle carrière ; son interprétation des œuvres de Bach pour clavecin à la *Schola cantorum*, a été particulièrement remarquée.

RISLER, EDOUARD, émule de Pugno et de Planté, pianiste d'origine alsacienne, né en 1873, mais formé à Paris sous l'intelligente direction de Diémer. Disposant d'une technique impeccable, Risler interprète avec beaucoup d'autorité les œuvres des maîtres du piano. Risler est le premier pianiste qui ait joué à Paris la *Sonate* en Mi *b* mineur de Ducas.

RITTER, THÉODORE, fut en son temps un excellent pianiste; il a composé quelques morceaux pour piano qui ont joui d'une juste réputation.

ROGER-MICLOS, MARIE (Mme), née le 1er mai 1860, à Toulouse, fit ses premières études dans sa ville natale. Admise au Conservatoire de Paris en 1874, elle débuta dans la carrière artistique par l'exécution d'un concerto de Godard. Ses succès aux concerts Lamoureux, Colonne furent très grands. Depuis la mort de son mari, en 1887, Mme Roger-Miclos s'est essentiellement consacrée au professorat.

Bien qu'elle soit née à Prague (1834) et qu'elle ait épousé un Polonais, Mme **SZAWARDY-CLAUSS, WILHELMINE**, a si longtemps habité Paris qu'on peut la considérer comme se rattachant à l'école française. Cette artiste distinguée a publié quelques morceaux estimés pour le piano.

THOMÉ, FRANCIS, compositeur dont l'inspiration est souvent très élevée, a écrit pour le piano un certain nombre de compositions charmantes parmi lesquelles on peut citer :

Trois *valses* (op. 2).

Trois *valses* (op. 36).

Pizzicato (op. 39).

Mandoline, sérénade espagnole (op. 65).

Les noces d'Arlequin (op. 73). Ballet-pantomime transcrit pour deux pianos.

Chanson de mai (op. 88) pour deux pianos.

Andalouse, pièce caractéristique (op. 117).

WIDOR, C.-M., organiste à Saint-Sulpice, Paris, fit ses études à Bruxelles. Ce musicien remarquablement doué a composé des opéras, des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des recueils de mélodies et, pour le piano, un chiffre respectable de morceaux estimés : *Suite polonaise*, *Valses caractéristiques*, *Airs de ballet, Pages intimes*, *Marche américaine*, *Feuillets d'album*, etc.

Jouée par I. Philipp à la salle Erard, au concert Colonne et au Conservatoire, la *Fantaisie* de Widor pour piano et orchestre a eu un immense et légitime succès.

WURMSER, LUCIEN, un des maîtres du piano au temps présent. D'après le *Guide musical* (1903, N° 6), ce musicien, doué d'une force de volonté remarquable, a traversé vaillamment toutes les étapes par lesquelles doit passer le virtuose avant de parvenir au plus haut but. Le même journal déclare que : la puissance sans dureté, la douceur sans afféterie, clarté, précision, un *legato* d'une étonnante souplesse, un *staccato* des plus brillants, la grandeur et la noblesse du style, constituent la caractéristique de son talent.

* * *

A ces noms, bien d'autres, plus ou moins connus, pourraient s'ajouter et cela sans compter l'immense armée des anonymes, dilettantes modestes qui, s'ils ne se produisent pas au grand soleil de la publicité, n'en cultivent pas moins la musique avec passion et avec succès. Chaque année le Conservatoire de Paris donne essor à toute une « volée » de pianistes des deux sexes dont le jeu sobre, précis, avec cela pittoresque, coloré, d'une noblesse toute classique atteste l'excellence des enseignements qu'ils ont reçus. L'Ecole française du piano occupe à l'heure actuelle une place d'honneur dans le monde musical.

CHAPITRE VII

Le mouvement musical dans les autres pays de l'Europe et dans le nouveau monde.

Belgique. Suisse.

Deux pays limitrophes de la France et de l'Allemagne, la Belgique et la Suisse, ont, tout en conservant plus ou moins leur caractère national, subi l'influence de l'école française et de l'école allemande.

L'Ecole belge a toujours joué un rôle prépondérant dans l'évolution musicale ; on sait, pour ne pas remonter plus haut que le dix-neuvième siècle, l'éclat dont a brillé le Conservatoire de Bruxelles sous la direction de l'éminent historiographe de la musique, F.-J. Fétis.

Né en 1784, mort en 1871, **François-Joseph Fétis** a joué un rôle très important, non seulement par son professorat, mais aussi par la publication d'ouvrages qui, en dépit de certaines imperfections n'en sont pas moins des monuments de la science musicale au dix-neuvième siècle. *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris, 1830), le *Traité d'harmonie*, la *Biographie universelle des musiciens*, en huit volumes, l'*Histoire générale de la musique*, en cinq volumes (ouvrage malheureusement inachevé) constituent une mine inépuisable de renseignements ; ils seront toujours consultés avec fruit.

Le célèbre compositeur et théoricien, François-Auguste Gevaërt remplaça Fétis à la tête du Conservatoire de Bruxelles et contribua à maintenir cette institution au premier rang parmi les écoles de musique en Europe.

En outre, deux pianistes distingués, Auguste DUPONT et Louis BRASSIN concouraient par leur enseignement solide au même résultat.

Né en 1828, **AUGUSTE DUPONT** a composé de brillantes Etudes, entre autres la **Pluie de mai** (op. 2), le **Staccato perpétuel** (op. 31), des morceaux caractéristiques, **Contes du foyer** (op. 12), etc.

LOUIS BRASSIN, né en 1840, mort en 1884, tout à la fois virtuose, professeur, compositeur, a écrit pour le piano de beaux morceaux de concert : **Grand galop fantastique** (op. 5), **Valse-caprice** (op. 6), **Grandes études de concert** (op. 12), des adaptations au piano de fragments de R. Wagner, etc.

Une des illustrations du Conservatoire fut Mme **MARIE PLEYEL**, née Mocke, originaire de Gand ; élève de Herz, cette admirable artiste parcourut l'Europe en tous sens, étonnant le monde par son goût artistique et par son admirable virtuosité.

Le pianiste-compositeur **D. MAGNUS** a écrit quelques morceaux intéressants : **Cappricioso**, grande valse brillante (op. 172), **Chanson mauresque** (op. 312).

Actuellement la Belgique possède une pléïade de musiciens, compositeurs et virtuoses de premier ordre ; pour ne parler que des pianistes, il suffit de rappeler les noms d'Arthur DE GREEF, SYDNEY VAN TIJN, Charles DELGOUFFRE, pianiste-conférencier dont les substantiels *Avant-dire* sont très goûtés, Emile BOSQUET, lauréat du prix Rübinstein, M. Jean SAUVAGE, Mlles Louise DESMAISONS et E. HOFMANN, toutes deux premier prix du Conservatoire de Bruxelles.

En SUISSE, autre pays voisin soit de la France, soit de l'Allemagne, l'activité musicale s'est longtemps renfermée dans les limites du chant religieux et du chant patriotique. On sait le rôle que l'antique abbaye de *Saint-Gall* a joué dans l'histoire de la musique sacrée en Europe et l'on ne saurait oublier que si les auteurs du psautier huguenot sont tous français, c'est cependant à Genève que ce recueil a été élaboré et imprimé.

Une étude générale de la musiqne en Suisse devrait en outre réserver une place importante aux sociétés vocales et instrumentales qui, depuis longtemps, travaillent à développer le goût musical des bords du Léman à ceux du lac de Constance, ainsi qu'aux écrivains qui ont publié des ouvrages plus ou moins importants de théorie ou d'esthétique musicale. On trouvera sur ces divers sujets des renseignements suffisamment complets dans le petit ouvrage de M. Soubies, sur *La musique en Suisse* (Paris, librairie des bibliophiles, 1899).

Il faut arriver jusqu'au dix-neuvième siècle pour rencontrer des musiciens suisses se vouant à la pratique du piano et écrivant des compositions spécialement destinées à cet instrument.

Dans la Suisse romande, on peut citer : **C. Bovy-Lysberg**, qui fut un élève distingué de Chopin. Né à Genève le 1er mars 1821, mort dans la même ville le 15 février 1873, ce pianiste délicat a composé pour le piano une foule de pièces charmantes, mais dans lesquelles on ne trouve pas cette inspiration supérieure qui seule assure la durée des œuvres d'art. Dans la Suisse allemande, un compositeur qui promettait beaucoup, **Gustave Weber**, né en 1845, mort prématurément à l'âge de quarante-deux ans, a écrit pour le piano une intéressante *sonate* qui fut jouée avec succès à la réunion des musiciens suisses à Genève, par le pianiste zurichois Robert Freund.

Parmi les musiciens qui travaillent actuellement à l'enrichissement de la littérature pianistique, nous mentionnerons :

Dans la Suisse orientale : **Hans Huber**, professeur et directeur de musique à Bâle ; compositeur fécond, Huber a écrit pour le piano des *Scènes de carnaval* très intéressantes, un *concerto*, une *sonate à deux pianos*, etc. Dans la même ville, le pianiste **Otto Hegner** est fort apprécié ; sa sœur, Anna Hegner, est une violoniste de mérite. A Zurich, **Robert Freund** s'est acquis une juste réputation. Le compositeur

Joseph Lauber a composé un *concerto* pour piano et orchestre. Actuellement fixé à Genève l'organiste **Barblan**, originaire du canton des Grisons, a écrit quelques pièces pour le piano. Des musiciens tels que **Andreæ, Volkmar**, de Berne, **Klose**, de Thoune (canton de Berne), mais né à Carlsruhe, **Munzinger, Edgar**, de Balsthal près Olten, professeur à Bâle, **Niggli, Fritz**, né à Aarbourg, **Schweitzer, Richard**, de Zurich, **Schulz, Oscar**, né à Berlin, professeur à Genève, pianiste de grand talent, **Hegar, F.**, à Zurich, ont tous composé des œuvres vocales ou instrumentales fort estimables, mais qui n'ont cependant pas exercé une action directe sur la littérature pianistique. Par contre, le pianiste **J. Carl Eschmann**, à Zurich, a écrit pour le piano des œuvres intéressantes ; son **Album pour pianoforte** (op. 17) contient douze morceaux composés avec soin ; les compositions de J.-C. Eschmann, spécialement destinées à la jeunesse, présentent un intérêt exceptionnel.

Mme **Langenhahn**, née Hirzel, originaire de Zurich, a remporté de grands succès en Allemagne et à Paris par l'interprétation très intelligente d'œuvres importantes pour piano ; de même et spécialement dans l'exécution éminemment artistique des compositions de Liszt, la jeune pianiste **Amélie Klose** a fait preuve d'une belle virtuosité.

Dans la Suisse romande, la musique est cultivée avec un intérêt croissant dans les cantons de Genève, Neuchâtel, Fribourg, Valais et Vaud. Partout des sociétés chorales ou mixtes se vouent à l'étude de compositions pour chant populaire ou pour chant artistique, profane ou religieux, tandis que des associations d'artistes et amateurs font de la musique symphonique ou de la musique de chambre, le principal objet de leur activité. Toutefois dans le faisceau romand, les deux villes de Genève et de Lausanne sont à la tête du mouvement musical.

Genève possède deux institutions pour l'enseignement de toutes les branches de la musique, le Conservatoire, où les classes supérieures de piano sont placées sous la direction

de M. **Willy Rehberg**, un talentueux pianiste d'origine allemande, mais né à Morges, petite ville du canton de Vaud, et une Académie de musique dirigée par M. Richter, un musicien de haute valeur et où les leçons de piano sont données par M. Richter lui-même et par M. Decrey, un pianiste genevois très qualifié, avec l'assistance de Mmes Ed. Bonny, Cartier et E. Wittmer, l'organiste fort appréciée du temple de Plainpalais.

C'est également à Genève qu'habite M. **Jaques-Dalcroze**, compositeur d'une fécondité extraordinaire, dont les rondes enfantines ont eu beaucoup de succès. Ecrivain, conférencier, chanteur, pianiste, chef d'orchestre, M. Jaques-Dalcroze, originaire de Sainte-Croix (Vaud), né à Vienne en Autriche le 6 juillet 1865, s'est essayé dans des genres très divers; il a écrit pour le piano quelques morceaux qui ne manquent ni de charme, ni d'originalité, entre autres une *valse* dédiée à M. Eschmann-Dumur, trois recueils (op. 44, 45, 46) comprenant une *Ballade*, un *Capriccio appassionato*, une *Aria*, une *Eglogue*, une *Humoresque*, un *Nocturne*, une *Arabesque*, une *Romance*, un *Impromptu-capriccio*.

Deux élèves de Leschetizky, Mlles Jane Perrottet et Marcelle Charrey soutiennent avec éclat la réputation de l'école genevoise de piano. L'une et l'autre ont remporté des succès décisifs soit dans leur pays natal, soit à l'étranger.

Fondé il y a près d'un demi-siècle, l'Institut de musique de Lausanne (directeur G.-A. Koëlla) jouit d'une considération solidement établie, grâce surtout à la valeur pédagogique de l'enseignement du piano donné depuis la fondation de cet établissement par M. le professeur **Eschmann-Dumur.**

Auteur d'un recueil d'*Exercices techniques pour piano* disposés méthodiquement et accompagnés de nombreuses notes explicatives, d'un *Guide du jeune pianiste* renfermant outre une classification méthodique et graduée d'œuvres diverses pour piano, de précieuses directions à l'usage des maîtres et des élèves, C. Eschmann-Dumur a, au cours d'un professorat de plus d'une quarantaine d'années, formé des

milliers d'élèves de toute nationalité qui, après avoir appris à son école à aimer la bonne musique, à jouer intelligemment, correctement et à cultiver leur goût musical, ont fait connaître au loin l'excellence de sa méthode. Mme Eschmann, née Dumur, n'a pas cessé d'être l'intelligente et dévouée collaboratrice de son mari dans la mission artistique qu'il accomplit vis-à-vis de la jeunesse éprise d'idéal.

L'Institut de musique de Lausanne a fait récemment une précieuse acquisition en la personne d'un de ses anciens élèves, le pianiste Jules Nicati. Cet excellent professeur, qui s'est produit, il y a quelques années, avec succès, à Paris, a toutes les qualités qui font le bon virtuose et le bon pédagogue ; son jeu a beaucoup de clarté, de précision, de finesse et l'interprétation qu'il donne des maîtres du piano est d'autant plus vivante que Jules Nicati n'a visiblement d'autre souci que de rendre sincèrement la pensée du compositeur.

En dehors de l'Institut de musique, l'enseignement du piano est donné par des maîtres bien qualifiés tels que M. Eugène Gayrhos, auteur de morceaux de salon composés avec goût, Robert Gayrhos, fils du précédent, exécutant de réel mérite, John Légeret dont l'éducation musicale s'est terminée à Leipzig, et par des maîtresses de musique trop nombreuses pour qu'il soit possible d'en dresser le catalogue, mais dont la plupart sont heureusement douées.

Quelques musiciens contemporains occupent, à Lausanne, une place à part, soit au point de vue de la composition, soit au point de vue de l'exécution ; ce sont, dans l'ordre alphabétique :

Bischoff, Justin, né en 1843 à Lausanne, a écrit pour orchestre des *ouvertures*, des *fragments symphoniques*, pour chœur et orchestre une *Messe* et pour piano des morceaux de difficulté moyenne qui ont beaucoup de charme : *Chanson du printemps*, *Promenade matinale*, etc. J. Bischoff a aussi composé de la musique de chambre, des mélodies ; ses compositions se distinguent par une pureté de style tout à fait classique.

Blanchet, Emile, pianiste-compositeur de premier ordre. Né à Lausanne le 17 juillet 1877, Emile Blanchet fit ses études de piano et de composition sous la direction de son père, Charles Blanchet, ancien élève de Moscheles, Hauptmann, à Leipzig, professeur de musique et organiste à Lausanne, puis après avoir remporté de nombreux et francs succès, il se rendit auprès de Busoni dont les conseils agirent simultanément sur le virtuose et sur le musicien. En possession d'une technique merveilleuse et d'un tempérament très musical, Emile Blanchet, dont le talent a été fort apprécié à Londres, en Allemagne, peut être classé parmi les meilleurs artistes de notre temps.

Combe, Edouard, né le 23 septembre 1866 à Aigle (canton de Vaud), étudia la musique dans sa ville natale, puis au Conservatoire de Genève, enfin à Paris, où il fut élève de Guilmant. Depuis son retour en Suisse, Ed. Combe a enseigné l'instrumentation au Conservatoire de Genève; ses compositions pour orchestre révèlent une grande maîtrise dans le maniement des forces orchestrales et dans la combinaison des divers groupes d'instruments. Actuellement attaché comme critique musical à la *Gazette de Lausanne*, Ed. Combe dont la plume est très alerte, juge de la valeur des œuvres exécutées dans les concerts et de la valeur des exécutants avec une complète indépendance. Esprit éminemment primesautier, ce musicien très cultivé apporte dans l'expression de ses sentiments une sincérité qui lui vaut quelques colères, mais aussi de nombreuses et cordiales sympathies.

Dénéréaz, Alexandre, né en 1875 à Lausanne, s'est fait connaître avantageusement par un certain nombre d'œuvres importantes : *symphonies*, *ouverture symphonique*, *cantates* pour chœur d'hommes avec soli, orchestre (*La chasse maudite*), un *concerto* pour piano, etc., où l'on surprend à côté de tendances quelque peu wagnériennes une note bien personnelle ; M. Dénéréaz, qui a étudié à Dresde, est un organiste distingué, il a succédé à M. Charles Blanchet, aux

orgues de Saint-François à Lausanne qu'il tient avec une grande autorité.

HUMBERT, GEORGES, pianiste, organiste, professeur, conférencier, mais surtout musicographe, a fait de solides études à la Hochschule de Berlin. Traducteur patenté de Riemann, Georges Humbert publie en ce moment des *Notes sur l'histoire de la musique* qui, si l'on en juge par le premier fascicule, combleront une lacune de la musicographie française. Très sobre, le style de M. Humbert est en même temps clair et élégant.

Deux jeunes musiciennes ont droit à une mention spéciale: Mlle **MARTHE LANGIE**, élève de M. Eschmann-Dumur à Lausanne et de Fritz Blumer à Strasbourg, actuellement professeur à l'Institut de musique, est aussi remarquable par la correction que par l'intelligence et la conscience avec lesquelles elle interprète les œuvres des compositeurs. Fondatrice d'une *Société de musique de chambre*, Mlle Langie a fait preuve d'un rare éclectisme dans la composition de ses programmes et au cours des concerts donnés par cette intéressante association, on a pu constater la souplesse avec laquelle la pianiste lausannoise sait adapter son jeu au style particulier des maîtres anciens et modernes.

Emule de Mlle Langie, Mlle **ELSE DE GERZABECK** possède, elle aussi, de grandes qualités pianistiques; tout à la fois professeur de piano et de chant, directrice d'un chœur de dames, cette brillante musicienne a hérité de son aïeul JEAN-BERNARD KAUPERT, l'organisateur du chant national à Lausanne et Genève de 1832 à 1833, des aptitudes très variées et très caractéristiques pour la musique. Une séance de sonates modernes donnée avec le concours du violoniste H. Gerber, plusieurs concerts, où elle s'est produite comme accompagnatrice ou comme soliste, ont permis d'apprécier les mérites d'une pianiste qui joue avec feu et conviction.

A ces noms, il faut ajouter ceux de **HENRI PLUMHOF**, compositeur et professeur de piano, à Vevey, **REHBERG**, père, à Morges, **VEUVE**, élève de Leschetizky, à Neuchâtel, etc.

Quelques musiciens suisses contemporains se sont acquis

une juste notoriété hors des frontières de leur pays natal ; ainsi le pianiste glaronnais **Fritz Blumer**, professeur à Strasbourg ; le compositeur **Gustave Doret**, à Paris ; le pianiste-compositeur **R. Ganz**, à Chicago ; le savant musicographe et théoricien **Mathis Lussy**, de Stanz, qui professa pendant de longues année dans un des grands pensionnats de Paris.

Italie.

Ce pays offre peu de matière à la chronique pianistique. Sans doute l'Italie a toujours ses compositeurs parmi lesquels Mascagni, Leoncavallo, Boïto et, dans le domaine de la musique sacrée, l'abbé Pérosi, occupent une place en vue, mais en ce qui concerne l'histoire spéciale du piano, on ne peut guère citer que le nom de **Sgambati**, l'éminent musicien pour lequel Liszt eut une sympathie toute particulière et qui est actuellement directeur d'une quintette à la cour de Rome. Né en 1848 à Rome, Sgambati a écrit pour le piano des choses exquises : un *concerto*, des *Fogli volanti* (op. 12), un *Prélude et fugue* en Mi *b* mineur (op. 6), un *Vecchio minuetto* en Ré *b* majeur (op. 18), autant d'œuvres qui portent le cachet de la plus grande distinction.

Le compositeur **Martucci** a écrit pour piano et orchestre un **concerto** qui a été joué avec succès dans les principales capitales de l'Europe par le pianiste **Consolo**, un brillant virtuose italien actuellement à Lugano, en Suisse.

Bien qu'il soit depuis longtemps établi en Allemagne où il exerce une sorte de royauté artistique, **Ferrucio Busoni** doit être considéré comme appartenant à l'Italie. Né le 1er avril 1866, à Empoli, près Florence, Busoni fit ses études à Gratz et à Vienne. Lauréat du prix Rübinstein, Busoni, après un séjour assez prolongé à Helsingfors, exerça le professorat successivement à Moscou et à Boston. Pianiste hors ligne, il est en même temps un excellent musicien, un artiste dans le sens le plus compréhensif et le plus élevé de ce mot. Ses adaptations au piano de compositions pour orgue de J.-S. Bach sont très appréciées des connaisseurs.

RUSSIE. POLOGNE.

La littérature russe, représentée par les noms illustres de Tolstoï, Dostoïewski, Gorki, a pris de nos jours une place dominante dans le mouvement littéraire, il en a été de même au point de vue musical ; l'école russe s'impose en ce moment à l'attention de l'Europe entière. Musicalement comme littérairement, les Slaves semblent destinés à jouer un rôle prépondérant dans l'évolution intellectuelle, artistique au vingtième siècle.

Le fondateur de l'école russe, **MICHEL IVANOVITCH GLINKA**, est né à Novospasskoïé (gouvernement de Smolensk) le 20 mai 1804. Son action sur les progrès du piano étant très indirecte, il suffira de rappeler ici que son opéra : *La vie pour le czar* est la première œuvre portant un caractère national proprement dit. Glinka, qui a composé, outre un autre opéra : *Rousslan et Ludmille*, des morceaux de musique symphonique : *La Karaminskaïa*, une *Tarentelle* pour orchestre, quelques pièces pour piano, des chœurs pour voix de femmes, etc., termina sa carrière en 1857. « Ses œuvres, dit M. Lavignac, sont riches d'harmonie, habilement orchestrées pour l'époque et l'emploi fréquent et systématique des motifs populaires accentue heureusement la couleur locale et le caractère essentiellement national » de ces compositions.

L'héritier immédiat du génie de Glinka fut **ALEXANDRE-SERGUIÉVITCH DARGOMIJSKY**, né en 1813 dans un village du gouvernement de Toula, mort à Saint-Pétersboug le 17 janvier 1868. Son opéra, *La Roussalka*, renferme des scènes très dramatiques. Dargomijsky a composé quelques morceaux de piano.

Deux contemporains de Dargomijsky se sont illustrés : le premier, **ALEXANDRE SÉROFF**, né en 1820, mort en 1871, par des travaux de critique musicale et par une pièce de théâtre, *Judith* ; le second, **A.-T. LVOFF**, par la composition de l'hymne national russe : *Bojé*, *Tsariakhrani* (Dieu protège le tsar). Violoniste, compositeur, le général Lvoff, né le 25 mai 1799

à Réval, est mort le 28 décembre 1870 dans son domaine du gouvernement de Kowno.

Deux grands noms appartiennent non seulement a l'histoire de la musique russe en général, mais spécialement à la littérature du piano, ce sont ceux d'Antoine Rübinstein et de Pierre Tschaïkowsky.

Né le 16/28 novembre 1829 à Wechwotynez, en Bessarabie, **Antoine Rübinstein**, a publié des ouvrages importants, des opéras : *Le démon*, *Néron*, *Les Macchabées*, six *symphonies*, parmi lesquelles *L'océan* a des développements considérables, des pièces diverses pour orchestre, de la musique de chambre, des concertos, des sonates et, pour le piano seul, une foule de compositions dont quelques-unes auraient pu sans inconvénient rester en portefeuille, mais dont la plupart ont une haute valeur artistique. Parmi ces dernières, il faut citer : Cinq **concertos**, une **fantaisie en Do majeur** (avec orchestre), une **fantaisie pour deux pianos**, une **sonate à quatre mains**, trois **sonates à deux mains**, des *études*, une *valse-caprice*, des *mélodies*, des *danses polonaises*, des *caprices*, des *sérénades*, etc.

Rübinstein est surtout connu comme pianiste ; au point de vue de la virtuosité, Liszt seul peut lui être comparé ; il y avait de la génialité dans la façon dont Rübinstein interprétait les œuvres des maîtres et ses propres compositions. Antoine Rübinstein est mort le 20 novembre 1894 ; son frère Nicolas fut aussi un musicien et un pianiste de grand mérite.

Quant à **Pierre-Iljitsch Tschaïkowsky**, né le 25 avril 1840 à Vobinsk, mort à Saint-Pétersboug le 13 novembre 1893, il a été un compositeur d'une fécondité extraordinaire ; toutes ses œuvres (onze *opéras*, six *symphonies*, quatre *suites d'orchestre*, cinq *ouvertures de concert*, des *poèmes symphoniques*, de la *musique de chambre*, de la *musique religieuse*, etc.) ne sont pas de valeur égale ; quelques-unes péchent par la prolixité, mais il en est un grand nombre qui procèdent d'une inspiration très élevée et qui portent la marque indélébile d'un génie supérieur,

Parmi les compositions de Tschaïkowsky pour piano, il en est de charmantes au nombre desquelles il faut citer en première ligne : **Les saisons**, série de douze morceaux de dimensions restreintes et qui sont pénétrés d'un souffle réellement poétique. Le professeur Riemann a publié un recueil de vingt-sept compositions pour piano de Tschaïkowsky, dont l'étude suffit pour se faire une idée générale du genre de cet éminent compositeur.

Les principaux représentants de la JEUNE ÉCOLE RUSSE sont :

CÉSAR CUI, d'origine française, mais né à Wilna le 18 janvier 1835. Major-général et professeur de fortifications dans trois académies militaires de Saint-Pétersbourg, César Cui est un non-professionnel de l'art musical ; c'est toutefois en ce domaine qu'il a conquis une célébrité durable soit par ses compositions, soit par sa critique malheureusement point exempte de parti pris. Pour le piano, César Cui a composé une **Suite** dédiée à Liszt, quatre *morceaux* dédiés à Leschetitzky ; trois **valses** dédiées à Sophie Meuter; deux **polonaises** dédiées à A. Rübinstein ; trois **impromptus** dédiés à H. de Bülow, dix-huit **miniatures** dédiées à Mme Annette Essipoff, etc.

MILY-ALEXEIEWITSCH BALAKIREW, né à Nijni-Novgorod le 2 janvier 1837. Pianiste distingué, il fonda en 1862 à Saint-Pétersbourg une école gratuite de musique qui a rendu de précieux services. Balakirew a peu composé ; le pianiste français G. DE MÉRINDOL a fait connaître en France sa fantaisie orientale **Islamey**, œuvre très originale mais dont l'exécution présente des difficultés exceptionnelles.

ALEXANDRE PORPHYRIÉWITCH BORODINE, né à Saint-Pétersbourg le 12 novembre 1834, est mort dans la même ville le 27 février 1887. Borodine, qui pratiqua la médecine, mais qu'un penchant inné poussait vers la musique, a composé un opéra : *Le prince Igor*, une symphonie : *Dans les steppes*, de la musique de chambre, des morceaux de chant, une *suite* pour piano. H. Imbert a caractérisé le talent de Borodine dans les termes que voici : « C'est un musicien un peu

compliqué, un peu tourmenté, un harmoniste raffiné, subtil, et surtout audacieux, qui ne craint pas (pas assez, parfois) d'effaroucher les oreilles de ses auditeurs, un contrepointiste fort habile et un élégant manieur d'orchestre. »

M. Alfred Habets a publié en 1893 une intéressante notice biographique sur Alexandre Borodine ; on y trouve des lettres intimes de Borodine à sa femme qui contiennent de curieuses indications, non seulement sur la personnalité du musicien russe, mais aussi sur celle de Liszt dans le cercle de ses élèves.

MODESTE-PETROVITCH MOUSSORGSKY, né le 28 mars 1839 à Kavvo, mort le 28 mars 1881, compositeur incorrect chez qui le sentiment dramatique était très intense, a écrit pour le piano des morceaux dont M. H. Imbert déclare qu'ils sont en dehors de toute espèce de condition artistique.

NICOLAS-ANDREIEWITCH RIMSKY-KORSAKOW est peut-être le plus grand musicien que la Russie ait possédé depuis la mort de Rübinstein et de Tschaïkowsky. Né le 18 mars 1844 à Tukwin, cet artiste distingué s'est produit dans les genres les plus divers. On lui doit, pour le piano seul un petit nombre de compositions parmi lesquelles : une **suite** sur le thème BACH :



des morceaux de salon, des fugues, surtout un *concerto* en Ut ♯ mineur dédié à Liszt dont on loue beaucoup l'excellente facture.

Actuellement la musique en Russie est représentée par une nombreuse phalange de musiciens distingués : **ALEXANDRE GLAZOUNOW**, né le 10 août 1865, auteur d'*Etudes* pour piano, **ANTOINE ARENSKY**, né le 11 août 1861 à Nijni-Nowgorod dont les compositions, pour piano sont très originales (*scherzo*, op. 8) ; **JOSEPH WHITOL**, né le 26 juin 1863, auteur d'une *sonate*, de *préludes* et de morceaux de salon pour piano très bien composés. Outre ces trois grands musiciens qui sont à

la tête du mouvement musical, il faut citer parmi les compositeurs qui ont écrit pour le piano : **ANATOLE LIADOW**, né le 12 mai 1855 ; **NICOLAS STCHERBATCHEFF**, né le 24 août 1853 ; **NICOLAS SODOLAW**, né le 26 mars 1858 ; **ALEXANDRE KAPYLOW**, né le 14 juillet 1854 ; **CONSTANTIN ANTIPOW**, né le 18 janvier 1859 ; **SIGISMOND** et **FÉLIX BLUMENFELD**, nés, le premier, le 27 décembre 1851, le second, le 19 avril 1863, tous les deux pianistes distingués. Félix Blumenfeld, en particulier, a beaucoup écrit pour le piano ; il en est de même de **RACHMANINOF**, de **Siloti** deux des représentants les plus autorisés de l'école russe contemporaine.

Parmi les virtuoses du piano, il convient de rappeler les noms de **MARIE ESSIPOFF**, **VERA TIMANOFF** et, à une époque tout à fait récente, ceux des pianistes Gabrilowitch, Mark Hambourg, du jeune pianiste et violoniste-compositeur, Georges Enesco, de Mme Landowska, et de Mlle Henriette von Müthel, la brillante interprète de Tschaïkowsky.

A tous ces protagonistes de la musique russe on pourrait peut-être appliquer le jugement que M. Pougin a porté sur quelques-uns d'entre eux : « Tous ces pianistiques recherchent obstinément l'étrange, le compliqué dans l'harmonie, dans la modulation comme dans le dessin proprement musical. » Malgré ce qu'elle a de trop absolu, cette appréciation du critique français renferme une part de vérité ; il ne faudrait toutefois pas la généraliser, car dans l'œuvre des compositeurs russes, il y a des pages d'une idéale beauté.

La musique polonaise a son caractère distinctif et ses interprètes chez qui l'on sent vibrer l'âme de la Pologne. Ce fut le cas de **KONTSKY (ANTOINE DE)** dont le *Réveil du lion* pour piano eut naguère un retentissement extraordinaire. Né le 27 octobre 1817 à Cracovie, A. de Kontsky a entrepris une tournée de concerts dans le nord de l'Europe en 1897, à l'âge de quatre-vingts ans.

SOWINSKY, ALBERT, né en 1803, mort en 1880, s'est fait connaître avantageusement comme pianiste-virtuose, compositeur et écrivain.

Compositeur fécond, mais très inégal, l'auteur des *Etincelles*, **MAURICE MOSZKOWSKI**, né le 23 août 1854 à Breslau, élève de Kullak à Berlin, dès 1898 fixé à Paris, a trop subi l'influence de l'Allemagne et de la France pour que sa musique soit un écho vivant de la Pologne.

Le pianiste-virtuose **RAOUL DE KOKZALSKY**, dont un opéra composé à l'âge de dix-sept ans a eu du succès en Allemagne, n'a pas assez produit pour que l'on puisse formuler un jugement définitif sur son talent. Dans tous les cas, c'est un interprète merveilleux de Chopin.

A l'heure actuelle, l'art musical polonais a trouvé son expression la plus adéquate et la plus poétique chez **PADEREWSKI, JEAN-IGNACE**. Né à Kurylowska (Podolie) le 6 novembre 1860, Paderewski fit ses premières études sous la direction du professeur Janota à Varsovie. En 1876, 1877, il organisa sa première tournée de concerts en Pologne et en Russie. Professeur au Conservatoire de Varsovie de 1879 à 1881, il quitta cette ville pour se rendre à Berlin où il étudia la composition, puis à Vienne où il se perfectionna dans la virtuosité sous la direction de Lechetitzky (1884). Attaché au Conservatoire de Strasbourg pendant une courte période, il revint à Vienne pour continuer ses études avec Leschetitzky. Ses grandes tournées artistiques commencèrent en 1887 à Vienne; le grand pianiste visita successivement Berlin, la France, l'Angleterre, la Roumanie, l'Italie, la Russie et l'Amérique en 1891, 1893, 1896, 1900. Depuis quelques années, Paderewski habite Morges, près Lausanne. Les compositions les plus intéressantes de Paderewski pour piano seul sont: *Menuet* (op. 1), *Chant du voyageur* (op. 3), *Variations*.

Elève de Diémer à Paris, le pianiste polonais **SIGISMOND STOJOWSKI** a promptement attiré sur lui l'attention du monde musical par la composition d'une symphonie pour orchestre et par une série de pièces pour piano au nombre desquelles on peut citer: Idylles polonaises, des pièces romantiques, un scherzo dédié à Mme Kleeberg, des Intermèdes, etc.

Danemark. Scandinavie.

Le Danemark a possédé un très grand musicien : **Niels W. Gade**, né le 22 février 1817 à Copenhague. Ce compositeur a écrit des *ouvertures* (*Echos d'Ossian*), des *symphonies*, des *cantates*, des *sonates*, des *Lieder* et, pour le piano seul, quelques morceaux d'une saveur toute particulière. Gade est mort en 1890 à Copenhague.

En Suède, le compositeur **F. Berwald** (1796-1868) a publié des choses intéressantes, entre autres deux quintettes pour piano et quatuor à cordes. Plus récemment, le Suédois **Belmann** s'est illustré par la composition de mélodies qui ont beaucoup de charme.

La Norwège possède trois compositeurs qui jouissent à l'heure présente d'une vogue considérable. C'est d'abord le chef de l'Ecole scandinave : **Edward Grieg**, né en 1843 à Bergen. Ce qui caractérise la musique de Grieg, c'est l'introduction dans ses œuvres de mélodies populaires ; Grieg est un nationaliste en musique et c'est de là que dépend l'originalité de ses compositions. Le compositeur norwégien a beaucoup écrit pour le piano ; son *concerto* en La mineur est connu partout où l'on s'occupe de littérature pianistique. On peut citer en outre : les *Pianoforte stücke* (op. 1), les *Lyrische stücke* (op. 57), les *Klavierstücke* (op. 52), *Improvisata* sur deux chansons norwégiennes, des *Valses-caprices*, deux *Elegische mélodien* (op. 34), vingt-cinq *Nordische Tänze* (op. 17), *Poëtische Tonbilder* (op. 3) et pour deux pianos à quatre mains des variations sur une ancienne romance norwégienne.

Le compositeur **Swendsen**, né en 1840 à Christiania n'est guère moins célèbre que son compatriote Ed. Grieg, mais il n'a pas contribué à l'enrichissement de la littérature du piano. Swendsen a écrit de la musique de chambre, de la musique à grand orchestre. Sa romance pour violon est très connue.

Sinding, Christian, a aussi composé essentiellement pour

le violon ; un de ses concertos est dédié au célèbre violoniste français Henri Marteau. On lui doit quelques morceaux de piano dont un certain nombre sont d'une originalité saisissante. Les *Gazouillements de printemps* de Sinding procèdent d'une inspiration très poétique.

Peu répandues dans le monde musical de langue française les compositions de **L. Schytte** pour piano ne manquent pas d'intérêt. Un **concerto** de Schytte a été joué en Allemagne avec succès. Le même compositeur a écrit en outre pour piano seul une série de petites pièces dont l'étude peut être recommandée aux amateurs désireux d'entrer en contact avec les produits de la musique scandinave.

Aux noms qui précèdent, il faut ajouter celui de **Alfdan Kjerulf**, compositeur de réel mérite dont les œuvres pour piano (*Six esquisses*, *Clavier compositionen* éditées par H. Hofmann, *Frohsinn*, *Albumblatt*, etc.) sont pleines de grâce et de fraîcheur, puis ceux beaucoup moins connus de : Sjœgren, Lange, Lindemann, L. Norman et d'autres encore dont on trouvera la mention dans les intéressantes pages que M. E. Clotton a consacrées à la vie et à l'œuvre de Edward Grieg.

On ne saurait parler de la Scandinavie sans mentionner le mouvement musical qui s'est produit en Finlande et qui s'est manifesté d'une façon caractéristique par les concerts que l'orchestre philarmonique d'Helsingfors a donnés à l'exposition de Paris de 1900. L'école finlandaise n'ayant pas, jusqu'ici, exercé une influence directe sur la littérature du piano, on se bornera à rappeler les noms de ceux qui en furent ou qui en sont encore les représentants les plus autorisés.

Le premier compositeur né en Finlande est **Bernhard Crusell** (1775-1838), virtuose-clarinettiste.

Né à Hambourg en 1809, **Frédéric Pacius** a fait de la Finlande sa seconde patrie ; il lui a donné son *hymne national* (*Vart Land*, texte de Rüneberg) et le *Suomis sang*, dont la mélodie est d'une grande solennité. Pacius fut en outre le véritable créateur de la vie musicale à Helsingfors.

Le gendre de Pacius, le Dr **Karl Collan**, a transcrit pour

piano des mélodies populaires ; ces transcriptions sont faites avec un sentiment musical très développé, avec un goût exquis.

Philippe de Schantz (1835-1865) fut un talentueux chef d'orchestre.

Organiste distingué et excellent professeur de piano, **Richard Faltin**, né en 1835, a beaucoup travaillé à la culture musicale en Finlande ; c'est un compositeur de mérite.

Martin Wegelius (né en 1845) est le premier directeur de l'Institut de musique d'Helsingfors, tandis que **Robert Kajanus** (né en 1856) est le créateur du premier orchestre permanent fondé dans la capitale de la Finlande.

D'autres compositeurs : **Ilmar Krohn**, **Merikants**, **Sibelius**, **Iärnefeldt**, **Mielck**, **Charles Flodin**, sont les porte-drapeau de la jeune école finlandaise.

Au point de vue spécial du piano, il faut mentionner les succès remportés par M. **Karl Ekman**, pianiste de grand talent. Ce musicien distingué a épousé la célèbre cantatrice Ida Ekman.

Angleterre. Amérique.

Très hospitalière pour les grands artistes de toute nationalité, l'Angleterre produit peu ; elle a cependant ses musiciens qui lui font honneur : **Charles Hallé** (1819-1895), **Arthur Sullivan**, mort en 1900 à l'âge de cinquante-huit ans, **Edward Edgar**, compositeur de grand mérite, **Arabella Goddard**, etc. Il convient en outre d'ajouter que la grande artiste que fut **Augusta Holmès** était originaire de l'Irlande et que l'un des plus étonnants virtuoses du piano de notre temps, **Frédéric Lamond**, est né en Ecosse.

Aux Etats-Unis, la musique est très cultivée ; New-York, Boston, Chicago possèdent des Ecoles musicales fort bien organisées, mais dont les professeurs sont pour la plupart des Européens.

La Louisiane a cependant produit un pianiste distingué : **Louis Moreau Gottschalk**, né le 8 mai 1829 à la Nouvelle-Orléans. Venu à Paris en 1841, Gottschalk donna son premier concert en 1844 ; dès 1849, il parcourut le monde en triomphateur.

Vingt ans après, en 1869, Gottschalk était à Rio de Janeiro; atteint de la fièvre jaune, il tenta de faire front à la terrible maladie, mais inutilement; dans le courant de décembre, il mourut, emportant dans sa tombe d'universels regrets.

Gottschalk fut surtout un grand virtuose : « Il obtenait du piano des effets tout particuliers de sonorité; son jeu, tour à tour nerveux et d'une délicatesse extrême, étonnait et charmait. »

Comme compositeur, Gottschalk n'a rien écrit de durable; ses innombrables compositions pour piano ont cependant leur originalité : « Elles ont, dit Marmontel, un goût de terroir, un parfum spécial, un accent de couleur locale d'une authenticité incontestable. » Les plus connues sont : Le *Bamboula*, la *Danse ossianique*, les *Murmures éoliens*, l'*Etincelle*, la *Naïade*, la *Jota aragonesa*, etc. Toutes ces œuvres sont à peu près ignorées de la génération présente; seule la *Tarentelle* a survécu quelques années, grâce à l'interprétation magistrale que le pianiste français Planté en a donné dans ses concerts.

Désignée parfois sous le nom de pianiste *américaine*, Mme **BLOOMFIELD-ZEISLER** n'appartient en réalité à l'Amérique que par son mariage avec M. Bloomfield, de Chicago. D'origine autrichienne, cette excellente pianiste a été élève de Leschetizki à Vienne.

Une des plus grandes pianistes de notre temps, **TERESA CARRENO**, est originaire du Vénézuéla. Née en 1853 à Caracas, l'éminente musicienne habite actuellement Berlin; sa fille, Teresina Carreno, marche vaillamment sur ses traces, ainsi que son élève **HUGH DEL CARRIL** de Buénos-Ayres.

Le pianiste **SANTIAGO RIÉRA** a remporté de beaux succès dans ses concerts à Paris en 1893.

Parmi les artistes indigènes qui jouissent d'une juste réputation, on peut encore citer : William MASON à New-York, Carlyle PETER-SILEA à Boston, H.-C. EDDY à Chicago, H. SHERWOOD, E.-M. BOWMANN au Kansas.

CONCLUSION

Parvenu au terme de ce travail, il reste à en dégager quelques conclusions et à indiquer brièvement dans quel sens l'évolution pianistique doit s'accomplir ; l'étude du passé ne doit pas être pure affaire de curiosité intellectuelle ; elle doit éclairer le présent et, dans une certaine mesure, l'avenir, de ses rayons.

Au point de vue de la **composition**, on peut aisément constater que les seules œuvres qui demeurent sont celles qui expriment avec une absolue *sincérité* des états d'âme et qui, dans l'emploi des procédés mélodiques, harmoniques, rythmiques mis à la disposition du compositeur, se conforment aux principes de mesure, de proportion, de simplicité, d'ordre, de symétrie, d'harmonie qui sont à la base de la conception du beau en général et du beau musical en particulier.

A la catégorie des œuvres qui demeurent, il faut rattacher en outre celles auxquelles, indépendamment du fond, la perfection de la forme, la richesse de l'invention, le caractère architectural des combinaisons communiquent l'empreinte d'une éternelle beauté.

En second lieu, il y a des œuvres qui, nées avec le caprice de la mode, périssent avec lui. De telles œuvres peuvent avoir du charme, une certaine valeur artistique, mais elles ne durent pas parce qu'elles répondent au goût d'une époque ; elles ne sont pas nécessairement malsaines, seulement, écrites essentiellement pour le plaisir de l'oreille, elles sont artificielles, passagères. C'est le cas de la plupart des compositions appartenant à ce que l'on appelle la musique de salon.

Enfin il y a des œuvres qui ont pour but unique de mettre en évidence la virtuosité de l'exécutant, des œuvres qui déguisent la pauvreté de l'inspiration sous de brillants et surtout bruyants dehors, des œuvres qui pèchent contre les lois fondamentales de l'esthétique ; ces œuvres-là, quel que soit l'engouement momentané dont elles puissent être l'objet, sont corruptrices du goût musical ; tout pédagogue consciencieux en déconseillera l'étude à ses élèves.

Ce que l'on vient de dire de la composition peut s'appliquer à l'**exécution** des œuvres pour piano.

Quiconque ne possède ni technique, ni sentiment musical agira sagement en s'abstenant de promener ses doigts sur l'ivoire d'un clavecin. Tout au plus, s'il est sensible au rythme pourra-t-il jouer une valse, une mazurka, un galop, un quadrille. Rien au monde de plus désespérant dans une soirée mondaine que la présence au piano d'une gracieuse « artiste » qui, avec des poses affectées, écorche une œuvrette quelconque d'un compositeur en vogue.

Les pianistes qui, sans avoir le privilège d'une sensibilité exceptionnelle, ont un mécanisme rompu à toutes les difficultés, d'une correction impeccable, alliant la légèreté à la force, la grâce à l'énergie, la délicatesse du toucher à la robustesse du poignet, occupent un rang supérieur ; ils sont capables non seulement de flatter l'oreille des auditeurs, mais aussi de satisfaire leur intelligence, de provoquer leur admiration.

Seuls les musiciens qui associent à la perfection technique la compréhension approfondie des œuvres qu'ils interprètent, une âme capable de vibrer à l'unisson avec celle du maître et de communiquer les émotions qu'elle ressent, représentent le point culminant de l'art pianistique. Considérant la virtuosité non comme un but, mais comme un moyen, ils mettent leur habileté technique au service des sentiments qu'ils expriment, des mouvements intimes qu'ils traduisent, et parce qu'ils sont émus, ils émeuvent ceux qui les écoutent.

C'est là le comble de l'art, c'est le sublime idéal à la réali-

sation de plus en plus complète duquel tend l'évolution de la musique dans ses manifestations les plus diverses et c'est dans ce sens que doit s'accomplir l'orientation de l'**enseignement du piano** à notre époque.

Le *côté technique* occupera évidemment une place essentielle dans la pédagogie pianistique, car elle est une condition primordiale de toute interprétation consciencieuse de l'œuvre d'art. Pour être féconde, l'étude technique doit reposer sur une base scientifique; l'arbitraire doit en être absolument banni; il faut tenir compte des conditions physiologiques et anatomiques de l'être humain pour obtenir une bonne exécution soit au point de vue de l'égalité des doigts, de la souplesse du poignet, soit au point de vue du toucher, qui doit être clair et velouté.

Aussitôt que l'élève est maître de ses dix doigts, il importe d'accorder toujours plus de place à la *culture du goût*, ce qui se fait par l'étude attentive des chefs-d'œuvres de la musique classique.

Enfin, quand le professeur surprendra chez ses élèves l'étincelle divine, il s'efforcera par son influence personnelle de développer chez eux le *sentiment poétique* et de les initier à l'interprétation vivante des compositions des grands romantiques depuis Beethoven (dans quelques-unes de ses sonates) jusqu'à nos jours.

Il est évident qu'un tel enseignement suppose l'*étude historique* des principales phases de l'évolution musicale, ainsi que l'analyse de quelques œuvres-types au point de vue de l'esthétique.

Toute **pédagogie pianistique** digne de ce nom est une lutte contre le mauvais goût; elle est un effort opiniâtre vers le beau favorisé par l'utilisation de toutes les ressources théoriques et pratiques, historiques et artistiques dont il est permis au futur musicien de disposer.

NOTES ET ADDITIONS

Pendant l'impression du présent volume, Mme M. Jaëll a publié un nouveau livre sous le titre de : *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.* (Paris, Félix Alcan, 1904.) Appliquant les méthodes scientifiques à l'art de jouer du piano, l'auteur traite successivement de « l'éducation de la pensée et du mouvement volontaire, » du « toucher musical, » du « toucher sphérique et du toucher contraire. » La lecture de cet intéressant ouvrage est à recommander à toutes les personnes qui s'occupent de littérature pianistique.

* * *

Le pianiste Emile Blanchet (page 480) a été nommé professeur pour les classes supérieures de piano à l'Institut de musique de Lausanne. La pianiste française Marie Panthès (p. 470) a été appelée aux mêmes fonctions au conservatoire de Genève.

* * *

Les répertoires de pianistes et compositeurs doivent être complétés par la mention des noms que voici :

ALLEMAGNE

Grünfeld, Alfred, né à Prague en 1852.

Zimmermann, Agnès, née en 1847 à Cologne, pianiste de grand talent, a composé pour piano seul une sonate, une mazurka, un presto, etc.

POLOGNE

Wieniawski, Joseph, frère du violoniste Henri Wieniawski.

Miculi, Karl, né en 1821 à Czernowitz ; ce musicien est connu surtout par la publication des œuvres de Chopin avec corrections et variantes indiquées par le compositeur lui-même.

ANGLETERRE

Davies, Fanny, née de parents anglais à Guernesey ; élève de Reinecke, Fanny Davies a remporté de brillants succès dans l'interprétation des œuvres de Schumann.

SUISSE

Munzinger, Karl, frère d'Edgar Munzinger (page 477).

Lauber, Emile, frère de Joseph Lauber (page 477).

Laufer, A., professeur de piano à l'Institut de musique de Lausanne.

Troyon-Blæsi, Mme. Cette musicienne distinguée, connue surtout comme cantatrice, est en même temps une pianiste de grand mérite. Lectrice incomparable, Mme Troyon met beaucoup d'expression dans son jeu.

RÉPERTOIRE DES PRINCIPAUX NOMS

ERRATUM

Page 467. — Au lieu de Eymyeu, lire *Eymieu*.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

DEUXIÈME PARTIE

Les maîtres du pianoforte de Haydn à Mendelssohn.

TROISIÈME PARTIE

Le mouvement romantique. Les contemporains.

Lausanne. — Imprimerie Georges Bridel & Cie.

Prix : 5 francs.

